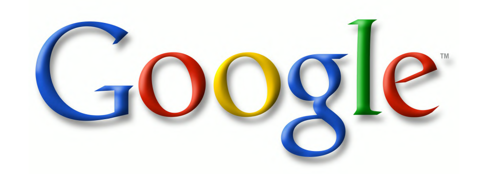
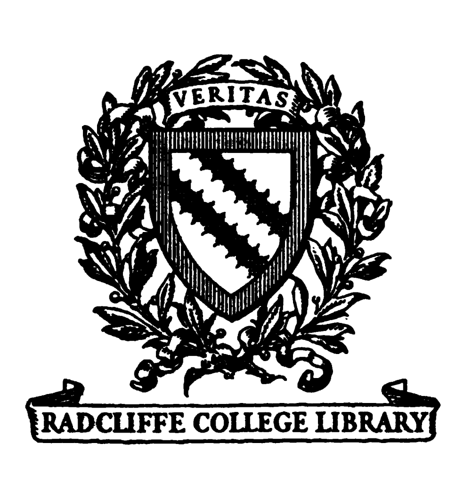



VERITAS
RADCLIFFE COLLEGE LIBRARY



369 μg - 2h.





MENÉNDEZ Y PELAYO
DE LA REAL ACADEMIA ESPAÑOLA

OBRAS COMPLETAS

HISTORIA
DE LAS
IDEAS ESTÉTICAS EN ESPAÑA

TOMO IV
(SIGLO XIX)
VOLUMEN II



MADRID
IMPRENTA DE A. PÉREZ DUBRULL
1889



COLECCIÓN

DE

ESCRITORES CASTELLANOS

CRÍTICOS


EX LIBRIS.

HISTORIA

DE LAS

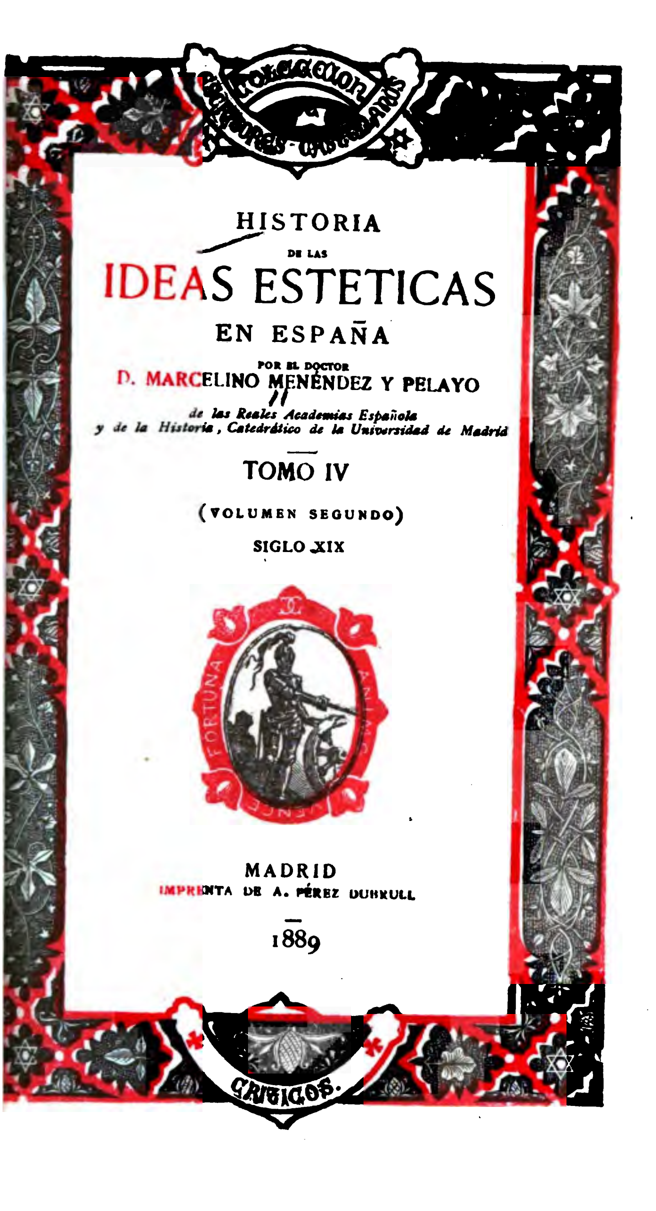
IDEAS ESTÉTICAS EN ESPAÑA

TOMO IV

(VOLUMEN SEGUNDO)

TIRADAS ESPECIALES

25	ejemplares	en papel China........	*I* à *XXV*
25	»	en papel Japón........	*XXVI* á *L*
100	»	en papel de hilo.......	*1* á *100*



HISTORIA
DE LAS
IDEAS ESTETICAS
EN ESPAÑA

POR EL DOCTOR
D. MARCELINO MENÉNDEZ Y PELAYO
de las Reales Academias Española
y de la Historia, Catedrático de la Universidad de Madrid

TOMO IV

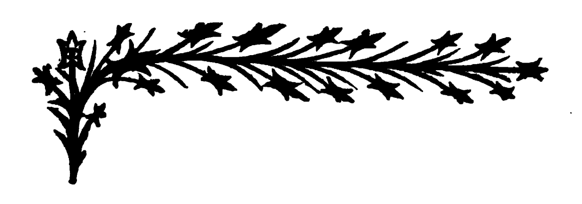
(VOLUMEN SEGUNDO)

SIGLO XIX

MADRID
IMPRENTA DE A. PÉREZ DUBRULL

1889

EJEMPLAR NÚMERO 41



INTRODUCCIÓN

RESEÑA HISTÓRICA DEL DESARROLLO DE LAS DOCTRINAS ESTÉTICAS DURANTE EL SIGLO XIX.

II. EN INGLATERRA

I.

Indicaciones sobre el desarrollo de las ideas críticas en Inglaterra antes de nuestro siglo.—Renovación literaria de principios del siglo XIX: sus principales representantes: Burns, Cowper, los lakistas (Wordsworth, Coleridge, Southey), Tomás Moore, Walter-Scott, Byron, Shelley.—Su «Defensa de la Poesía».

La extraña mezcla de pasión y de espíritu positivo, de sensibilidad reconcentrada, de fantasía ardiente y de sentido profundo de la realidad que caracteriza al pueblo inglés, y que le ha hecho uno de los pueblos más poéticos de la tierra, á la vez que el mejor dotado para las artes del gobierno y para los triunfos de la voluntad en el inmenso campo de lo útil, se refleja, no solamente en su arte literario, sino en su filosofía y en su crítica, penetradas por igual de imaginación y de empirismo. Pero esta imaginación no es la que produce las grandes epopeyas metafísicas de la India

antigua y de la Alemania moderna, ni este empirismo ha de confundirse con la superficial explicación positivista en que, por amor mal entendido á la claridad, suele detenerse el espíritu francés. Es la de los ingleses riquísima imaginación de detalles, así como es inagotable el caudal de hechos y observaciones que sus pensadores acumulan antes de arrojarse á formular ninguna ley inductiva. En rigor, la filosofía inglesa nunca ha sido ni espiritualista ni materialista, y en esto consiste su mayor originalidad. Es filosofía puramente inductiva, lógica ó psicológica, moral ó política, casi nunca metafísica. Tiene las alas cortadas, y hace alarde de ello. Los ingleses (dice Emerson) *son terrestres y de la tierra*; pero se puede añadir que, á semejanza del fabuloso Anteo, cobran fuerzas de su contacto con ella, y cuando persiguen lo útil lo hacen con enérgica pasión y con entusiasmo vehemente. Bacon, el tipo más completo de la raza en este punto, escribe de física con el estilo de un hierofante ó de un poeta, rico de grandes imágenes, de alegorías y símbolos, de pompas y esplendores de dicción, que contrastan de un modo singular con lo modesto y poco elevado de la aspiración especulativa.

Esta misma ausencia de elevación metafísica se nota en los conceptos generales que Bacon hubo de exponer acerca de la poesía, al trazar su famoso cuadro de clasificación de las disciplinas humanas *(Historia, Poesía y Filosofía)*, conforme á la división de las facultades humanas *(Memoria,*

Fantasía y *Razón*). Para él, la poesía no era otra cosa que fábula ó narración ficticia, y el metro uno de los artificios oratorios, de ningún modo esencial á la poesía misma, puesto que una historia verdadera puede escribirse en verso, y una fábula en prosa. Viene á ser, pues, la Poesía á los ojos de Bacon una imitación caprichosa de la Historia. Limitado así el concepto de la poesía á la mera representación de actos humanos, el lord Canciller excluye de ella todos los géneros líricos, odas, sátiras, elegías, epigramas, refiriéndolos con manifiesta extravagancia á la filosofía y á la oratoria [1]. Quedan, pues, la poesía *narrativa*, la *dramática* y la que Bacon llama *parabólica*, ó sea la expresión sensible de conceptos intelectuales [2]. Siendo el mundo sensible inferior á la dignidad del alma humana, tiene por oficio la Poesía conceder á nuestra naturaleza lo que la Historia le niega, y acariciar al

[1] Poesis autem non aliud quam historia conficta sive fabula. Carmen.... styli quidam character est atque ad artificia orationis pertinet.... Confictorum ad similitudinem illorum quae in historia vera memorantur, ita tamen ut modum saepius excedat, et in rerum natura nunquam conventura aut eventura fuissent, ad libitum componat et introducat, quemadmodum facit et Pictoria. Quod quidem Phantasiae opus est.... Nos, igitur, in partitionibus nostris, veras doctrinarum notas indagantes et persequentes.... Satyras, et Elegias, et Epigrammata, et Odas, et hujusmodi ab instituto sermone removemus, atque ad philosophiam, et artes orationis rejicimus. Sub nomine autem Poeseos, de Historia ad placitum conficta, tantummodo tractamus....

[2] Parabolica vero est historia cum typo quae intellectualia deducit ad sensum.

espíritu con los simulacros de las cosas, ya que no puede alcanzar las cosas mismas. La Poesía nos da uno de los más firmes argumentos de la nobleza de nuestro ser, mostrándonos que el alma humana se complace en un orden más perfecto y una variedad más hermosa que la que puede encontrarse en la naturaleza después del pecado original. Como los sucesos que la verdadera historia refiere no son de tal amplitud que puedan satisfacer al alma humana, es necesario que venga la Poesía á fingir algo más heroico y á corregir los casos y fortunas del mundo, conforme á las leyes de la eterna justicia, de la inexorable Némesis. De este modo, ajustando los simulacros de las cosas á la ley del espíritu y no el espíritu á las cosas, logra la Poesía levantar el ánimo á la contemplación de lo sublime [1]. Aún logra esto mejor aquella que Bacon llama *poesía parabólica*; es decir, la mitología alegóricamente interpretada como velo de profundísimas enseñanzas. El mito tiene para Bacon, tan acusado de puro experi-

[1] Cum enim mundus sensibilis sit animae rationali dignitate inferior, videtur Poesis haec humanae Naturae largiri quae Historia denegat, atque animo umbris rerum utcumque satisfacere, cum solida haberi non possint. Si quis enim rem acutius introspiciat, firmum ex Poesi sumitur argumentum, magnitudinem rerum magis illustrem, ordinem magis perfectum et varietatem magis pulchram animae humanae complacere quam in natura ipsa, post lapsum, reperire ullo modo possit. (*Francisci Baconis de Verulamio Angliae Cancellarii. De dignitate et augmentis Scientiarum. Lugani*: 1763, 8.º, páginas 160 y siguientes.)

mentalista; el mismo sagrado y misterioso valor con que se mostraba á los ojos del autor del *Fedro* y del *Timeo*. Y esta consideración mística, esta ráfaga de platonismo, no es en las obras de Bacon un rasgo aislado. Al fin, en medio de su genialidad inglesa, era hombre del Renacimiento, y el platonismo estaba entonces en la atmósfera. Era cuando aquella brillantísima legión de poetas líricos educados en Italia, los Surrey, los Sidney, los Spenser, arrancaban de la lira anglo-sajona acentos que en suavidad y en idealismo competían con los del Petrarca, venciéndolos en cierta íntima melancolía, sólo concedida á la musa del Norte. Los pastores de la *Arcadia* de sir Felipe Sidney son tan sutiles metafísicos de amor como los de nuestras *Dianas* y *Galateas*. El que indague los orígenes de la ciencia estética en Inglaterra, tendrá que detenerse ante la *Defensa de la poesía* del mismo Sidney, libro eminentemente platónico, como los que entonces se hacían en Italia y en España, y libro donde la superioridad del ideal poético sobre la historia y la filosofía está defendida con singular elocuencia. Pero la más alta, la más pura expresión del platonismo del Renacimiento inglés, ha de buscarse en los versos de Spenser, llamado por sus compatriotas el poeta por excelencia, el *poeta de los poetas;* especialmente en sus *Himnos al amor y á la belleza celeste*; «aquella hermosa lámpara de cuyos celestes rayos procede la luz que inflama á los amantes, luz que no puede extinguirse ni decaer, porque,

cuando espire todo aliento vital, volverá á su nativo planeta, como partícula que es del más puro de los cielos» [1]. El amor que Spenser decanta es el mismo Amor de los *Diálogos* de León Hebreo ó de *El Cortesano* de Castiglione, el Amor alma del mundo, fuente de toda vida, harmonía de las esferas, luz que penetra toda criatura. ¡Qué mucho que algo de esta luz serena y difusa haya llegado á los ojos del gran profeta de la inducción! Oidle exponer la fábula de Pan, la de Dionysio ó la de Perseo; vedle penetrar en el laberinto *de sapientiâ veterum*, y no diréis que habla el precursor de los lógicos modernos, sino algún iluminado de Florencia, discípulo de Proclo ó de Plotino.

Poco más que esto puede encontrarse en las obras de Bacon tocante á la ciencia cuyos orígenes y formación vamos exponiendo. Y, en rigor, apenas merecería ser citado en ella, á no ser por la peregrina intuición que tuvo de la importancia y necesidad de la *Historia Literaria y Artística*, á la cual puede decirse que él dió nombre y puesto al lado de la Historia Natural, de la Civil y de la Eclesiástica, llamándola en su peculiar y figurado estilo *el ojo de Polifemo*, sin el

[1] But that fair lampe, from whose celestial rays
That light proceedes which kindleth lovers fire,
Shall never be extinguish nor decay;
But when the vitall spirits doe expyre,
Upon her native planet shall retyre,
For it is heavenly borne and cannot die,
Being a parcell of the purest skye.

cual la historia del mundo sería la estatua de un ciego. Esta historia nadie hasta entonces la había intentado, y Bacon procede á exponer su argumento, su utilidad y el modo de escribirla. Pocas cosas hay en la obra *De augmentis scientiarum* tan elocuentes y bien pensadas como el breve capítulo que dedica á esta materia. No quiere que se haga sólo la historia de las ciencias y de las invenciones, de las sectas y controversias, de los métodos de enseñanza, de los autores, de los libros, de las escuelas y de las Academias, sino que, adelantándose con verdadera superioridad á su tiempo, formula lo que hoy diríamos teoría del *medio ambiente*, recomendando, como preliminar indispensable á esa historia, el estudio de la naturaleza física de las diversas regiones en que el arte y la ciencia han florecido, y el de la índole, aptitud ó habilidad respectiva de cada pueblo para el cultivo intelectual. Sólo de esta manera (añade) se levantará de entre los muertos el genio literario de cada época, como obediente á la voz de un conjuro [1].

[1] Atque certe Historia Mundi, si hac parte fuerit destituta, non absimilis censeri possit Statuae Polyphemi, eruto oculo, cum ea pars imaginis desit, quae ingenium et indolem Personae maxime referat.... Ante omnia etiam id agi volumus (quod Civilis Historiae decus est et quasi anima), ut cum eventis causae copulentur: videlicet ut memorentur Naturae regionum ac populorum, indolesque apta et habilis aut inepta et inhabilis ad disciplinas diversas: Accidentia temporum quae Scientiis adversa fuerint aut propitia.... Genius illius temporis litterarius, veluti incantatione quadam, a mortuis evocetur. (*De dignitate....*, páginas 115 á 118 de la edición citada.)

El llamamiento de Bacon no fué oído por entonces. Los gérmenes que él sembró á manos llenas, fructificaron en el campo de la filosofía natural más bien que en el de la ciencia del espíritu, y la filosofía inglesa, tan rica y tan variada durante los siglos XVII y XVIII, debe quizá al *Novum Organum* y á la *Instauratio Magna* mucho menos estímulo y aliento del que generalmente se supone, aún en pensadores tan afines á Bacon como Hobbes y Locke, unidos más bien con él por afinidad de raza que por tradición ni por cadena dialéctica.

La filosofía inglesa, antes del siglo XVIII, es casi muda en lo que toca á las cuestiones estéticas. Desde que sir Tomás Wilson, que pasa por el más antiguo escritor de Lógica en la lengua vulgar de Inglaterra, publicó en 1555 su *Retórica*, estimada hoy mismo no solamente por su antigüedad, sino por la discreción de algunos juicios y la sencilla elegancia del estilo, no faltó quien intentase acomodar al gusto de su nación los preceptos de Aristóteles y de Horacio, de Cicerón y de Quintiliano. Pero el genio inglés, tan rebelde como el nuestro á la disciplina académica, tomó de la antigüedad más bien los modelos vivos que la regla muerta. Fué allí casi siempre más profunda que en Francia la cultura clásica; pero aun en los más clásicos persistió el nativo vigor, el arranque genial y excéntrico. Dramaturgo clásico es Ben-Johnson, el mayor nombre del teatro inglés después del nombre incomparable de Shakes-

peare; pero ¡cuánto difiere su arte del llamado arte clásico francés, y aun de la misma comedia italiana del Renacimiento! Es cierto que Ben-Johnson quiere convertir la comedia en una *hermosa filosofía*, siguiendo el ejemplo de los antiguos, emulando su severidad y corrección. Es cierto que, aun en su estilo y lengua, predomina el elemento latino sobre el elemento sajón; que su erudición clásica era inmensa, extendiéndose hasta los compiladores y los sofistas; y que reconocen origen clásico, á veces bien obscuro, la mayor parte de sus tipos cómicos y gran copia de sus chistes. Es cierto que sus personajes tienen más bien el rigor lógico y abstracto que con menos poesía tuvieron después los de Molière, que la vida complexa y rica de los de Shakespeare, de quien Ben-Johnson fué contemporáneo y grandísimo rival. Los mismos nombres que estos personajes llevan (Epicuro, Mammon, Volpone, Crites, Sórdido, Moroso, Amorfo, Asper), los muestran como personificaciones morales de vicios ó virtudes más bien que como criaturas humanas. Sus tragedias están construidas á imitación de las de Séneca. Sus comedias son sátiras en acción, y la vena de moralista es aún más poderosa en él que la de poeta. Hace escrúpulo de observar exactamente las unidades de lugar y tiempo, y con frases parecidas á las que usaron á igual propósito Cervantes y Boileau, se burla de los poetas que «presentan en una pieza á un mismo personaje niño recién nacido, hombre formado y viejo de sesenta

años, y que hacen pasar á nuestra vista todas las guerras de York y de Lancaster». Su empeño es mostrar acciones y palabras como las que usan realmente los hombres, y en cada hombre poner de manifiesto aquella cualidad peculiar que domina todos sus afectos y facultades.

Wen some one peculiar quality
Doth so possess a man, that it doth draw
All his affects, his spirits and his powers.

Pero esta misma disección lógica de un carácter la hace Ben-Johnson con pasión y aspereza verdaderamente sajonas, «anatomizando (como él dice) las deformidades morales de su tiempo en cada nervio y en cada músculo». Y todo esto sin detrimento de la imaginación lírica, que es en él grande y poderosa, y brilla sobre todo en sus *mascaradas* y comedias fantásticas.

Si quisiéramos buscar otra expresión todavía más clásica del Renacimiento inglés, la encontraríamos en un espíritu, no ya latino como el de Ben-Johnson, sino educado en las más puras fuentes de la tradición helénica, discípulo de Spenser y de Italia, saturado de idealismo platónico y cristiano, y, á pesar de todo esto, profundamente inglés en sus rudísimas controversias teológicas y políticas, y todavía más inglés que hebreo en el vuelo de su inspiración bíblica. El poeta del *Comus* y del *Lycidas*, del *Penseroso* y del *Allegro*, el que escuchó «la armonía de las Sirenas celestiales que, sentadas sobre las nueve esferas, hacen rodar el mundo

en cadencioso giro, que no pueden percibir los oídos humanos mientras no se purifiquen», es el mismo sombrío y terrible poeta puritano que grabó con buril de fuego los combates de los ángeles y las desesperaciones de Satanás vencido. Milton, precursor de las más audaces doctrinas religiosas y políticas que desde el siglo XVII han conmovido el mundo; Milton, sospechoso de unitarismo ó de arrianismo, acérrimo contradictor de la jerarquía episcopal, apologista del tiranicidio, de la soberanía popular omnímoda, de la absoluta libertad de imprenta y del divorcio, es, por un fenómeno nada infrecuente en la historia literaria, clásico puro y conservador rígido de la tradición literaria, así en el fondo como en la forma. Entre Shakespeare y él median abismos, y sin embargo, los dos poetas apenas están separados por medio siglo. Milton, en el prefacio de su poema dramático *Samson Agonistes*, define la tragedia en los mismos términos que Aristóteles, corroborando esta definición con citas de Plutarco y Eliano; censura como absurdo error de los poetas la mezcla de lo cómico y de lo trágico, y la introducción de personas bajas y vulgares; recomienda el uso del coro á imitación de los Griegos y de los Italianos, que son (dice) *de mucha mayor autoridad y fama que los nuestros;* se somete á la unidad de tiempo (nada dice de la de lugar, porque no está en Aristóteles), y, finalmente, él, compatriota de Shakespeare, á quien en su juventud había consagrado un epitafio, declara que Esquilo, Sófocles y Eurípides

no han sido igualados hasta ahora, y que sus obras son la mejor regla y el más seguro ejemplar de imitación para el poeta dramático. En el prefacio que puso al *Paraíso Perdido* en la edición de 1669, lanza severo anatema contra la Rima, «*invención de una edad bárbara*, artificio trivial y que no produce verdadero deleite armónico», y se jacta de ser el primero que ha librado al verso heroico inglés de esta servidumbre, siguiendo el ejemplo de algunos poetas italianos y *españoles* de primera nota, y de los mejores trágicos ingleses. ¿Qué más? Una gran parte de la colección de sus obras líricas se compone de versos latinos, elegantísimos por cierto. No en vano había dejado su huella el sol de Italia en aquella frente, donde al germinar la alta y serena poesía, perpetua enamorada de todo lo ideal y noble, parece que mitigaba hasta el fiero hervir de los rencores protestantes que en aquella alma habían puesto su trono. ¡Cuán generoso y magnánimo concepto el que de la poesía (de su propia poesía sin duda) tenía Milton, contraponiéndola al arte de los rimadores vulgares, como singular don concedido de Dios á muy pocos en cada nación, para derramar en un pueblo las semillas de la virtud, para calmar las perturbaciones y tumultos del alma, para celebrar en gloriosos himnos el trono de la omnipotencia de Dios, para cantar las victoriosas agonías de los mártires y de los santos, las hazañas y los triunfos de las justas y piadosas naciones que defienden valerosamente la fe contra los enemigos de Cristo!

Pero fuera de éste y algunos otros relámpagos, la teoría en Milton, como en todos los grandes artistas, es muy inferior á la práctica. Basta para probarlo su tratado *De la Educación*, cuya doctrina literaria se reduce á recomendar la *graciosa retórica* contenida en las reglas de Aristóteles, Demetrio Falereo, Cicerón, Hermógenes y Longino, y *el arte sublime* contenido en las poéticas de Aristóteles y Horacio, y en los comentarios italianos de Castelvetro, Tasso y Mazzoni, donde están las reglas del verdadero poema épico, dramático y lírico [1].

Por una singularidad muy digna de observación, en Inglaterra, donde la práctica artística fué, con raras excepciones, romántica aun en los mismos clásicos, la teoría nunca ó rarísima vez aspiró á ser independiente y revolucionaria. El romanticismo era allí instintivo como en Alemania; estaba en la sangre, en la raza, en la atmósfera; se practicaba sin contradicción formal de nadie, pero nunca tuvo preceptiva propia; los cánones oficiales eran siempre los de la poética aristotélica entendida á la italiana, es decir, con más libre y amplio y poético espíritu, en el siglo XVI y primera mitad del XVII, desde Spenser hasta Milton: entendida á la francesa, es decir, con un formalismo más mecánico y un espíritu más lógico que poético, desde Dryden hasta fines del siglo XVIII. Tuvo, es cierto, Inglaterra, como Francia, una aurora de libertad

[1] *The Prose Works of John Milton whith an introductory review, by Robert Fletcher.* (London, 1833, páginas 98 á 102.)

crítica en la famosa disputa de los antiguos y de los modernos; pero esta cuestión (planteada, por otra parte, en términos que la reducían casi á un entretenimiento sofístico), más bien se debatía con relación á los progresos generales de la cultura humana, que con especial aplicación al arte bello, y más bien con las armas de la erudición que con las del razonamiento. Hay que exceptuar, sin embargo, á Bacon, que no la trató de propósito, pero cuyo libro entero de la *Instauratio Magna* viene á ser un himno en loor del progreso científico y de los nuevos mundos descubiertos á la interpretación del sabio. *Antiquitas saeculi juventus mundi*, repetía en mil formas Bacon, mucho antes que Descartes hubiera escrito: «nosotros somos los verdaderos antiguos». Y un pensador obscuro, que fácilmente puede ser afiliado á su escuela, Jorge Hakewill, rector del Colegio de Exeter, en un interesante libro publicado en 1627 con el título de *Apología del poder y providencia de Dios en el gobierno del orbe, ó examen y censura del error común, que afirma la perpetua y universal decadencia del mundo* [1], emprendió una demostración total y directa de la ley del progreso, así en el universo físico como en el orden moral é intelectual, sacando de todo ello consecuencias profundamente religiosas, que contrastan con el sentido que Condorcet y los enciclopedistas

1 Vid. un análisis de este libro en el primer tomo de la *Histoire de la Philosophie en Angleterre*, de Carlos de Rémusat. (París, 1878, páginas 164 á 170.)

franceses habían de dar más tarde á la misma doctrina. Fuera de esto, Hakewill confunde, en el mismo grado que Perrault, la cultura estética con la científica, y empeñándose en hacerlas inseparables, para en consecuencias tan absurdas como declarar la *Arcadia* de sir Felipe Sidney, superior á todas las obras de la antigüedad juntas.

El más célebre entre los defensores de los antiguos, aunque sin duda de los menos afortunados, fué sir William Temple [1], uno de los pocos políticos ingleses que lograron escapar con fama de integridad y honradez en medio de la universal corrupción de fines del siglo XVII, si bien su frialdad y su *honrado egoismo* hicieron que algunos le comparasen con Tito Pomponio Ático, á quien también se asemejaba un tanto en sus aficiones urbanas y literarias. Temple, entre cuyas obras juveniles figura un fragmento de carácter semi-estético *sobre la simpatía y la antipatía*, que, según Macaulay, recuerda la manera de los *Ensayos* de Montaigne, publicó ya en su edad madura una elegante y ridícula defensa de los antiguos *(Essay on ancient and modern learning)*, tan ruidosa en su tiempo como olvidada ó desacreditada después. Baste decir

[1] Véase el excelente ensayo de Macaulay sobre este personaje *(Critical and Historical Essays,* ed. Longmans, Green, Reader and Dyer, 1870, páginas 418 á 468).

Es muy chistosa la parodia que hace Macaulay del libro de Temple.

Este largo pasaje y otros muchos faltan en la traducción castellana de los *Ensayos*.

que el defensor de los antiguos empezaba por no saber una palabra de griego, admitía sin criterio las más absurdas fábulas, y llevaba su osadía hasta el extremo de defender contra el sapientísimo helenista Ricardo Bentley la autenticidad de las fábulas de Esopo y de las cartas del tirano Falaris. De literatura moderna estaba tan enterado, que al redactar el catálogo de los que él tenía por clásicos de cada lengua, pasaba por alto, entre los italianos, á Dante, Petrarca, Ariosto y Tasso; entre los españoles, á Lope y Calderón; entre los franceses, á Corneille, Racine, Molière, Pascal y Bossuet, y entre los ingleses, á Chaucer, Spenser, Shakespeare y Milton. Sin embargo, hizo plena justicia al *Quixote*.

Fuera de esta controversia, que nunca llegó á apasionar los ánimos como en Francia, la cosecha estética es casi nula en Inglaterra antes del siglo XVIII, así entre los filósofos como entre los literatos. ¿Qué podía ser la Estética en la filosofía mecánica y brutal de Hobbes, que reducía las artes al vulgar placer de la imitación y del recuerdo [1], como reducía la religión al miedo de las potencias invisibles, la moral al interés individual, la sociedad á un sempiterno estado de guerra? Ni fué tampoco muy favorable á las especulaciones sobre el arte y la belleza la reac-

[1] Imitatio jucundum, revocat enim praeterita. Praeterita, autem, si bona fuerint jucunda sunt repraesentata, quia bona. Si mala, quia praeterita. Jucunda igitur musica, pictura, poesis.

ción medio-platónica, medio-cartesiana, que representan, entre otros, Cudworth y More, porque atentos sobre todo á reparar el daño que en la parte metafísica y en el derecho natural habían hecho las doctrinas de Hobbes, no prestaron atención alguna á un punto, que por entonces debía parecerles de muy secundaria importancia, y que de todos modos hubieran resuelto con el tradicional criterio espiritualista.

Pero si el campo de la estética pura se mostraba tan estéril é infecundo, pulularon en cambio las poéticas y los tratados teóricos de cada uno de los géneros literarios. Ya conocemos los escritos de Dryden, el mayor poeta de la época clásica, y verdadero dictador literario en tiempo de los últimos Stuardos [1]. Macaulay declara sus prefacios superiores á cuanto había producido hasta entonces la crítica en Inglaterra, por más que adolezcan siempre del defecto de ser antes que exposiciones de principios generales, alegatos en causa propia, no rara vez sofísticos. Por otra parte (y es observación del mismo crítico), el ideal de Dryden nunca fué muy alto ni muy inaccesible, consistiendo antes en una brillantez aparatosa y en un despilfarro de colores y onomatopeyas, que en una grandeza sobria y enérgica. De cuya rigurosa sentencia sería preciso exceptuar en gran parte las sátiras políticas de su vejez, en las cuales tuvo Dryden muy austera y varonil inspiración, no excedida

[1] Vide la *Introducción á la Estética del siglo XVIII*, en el tomo III, vól. 1.º, de esta obra.

hasta hoy en lengua inglesa. El Dryden poeta, en las odas, en las traducciones, en el teatro mismo, vale más que el Dryden preceptista, encariñado con el absurdo proyecto de fundir en monstruosa amalgama elementos de tres dramaturgias tan diversas como la inglesa, la francesa y la española.

Antes ó al mismo tiempo que Dryden escribieron poemas didácticos de materia literaria el duque de Buckingham (*Ensayo sobre la Poesía* y *Ensayo sobre la Sátira*) y Roscommon, que además de traducir la *Epístola á los Pisones*, compuso un extraño poema sobre el arte de traducir en verso. Pero todos estos pálidos imitadores y secuaces de Boileau quedaron obscurecidos cuando Pope publicó, á los veintiún años, su *Ensayo sobre la Crítica*, verdadero código del clasicismo anglo-francés del siglo pasado. Quien lee hoy este celebrado poema, se admira de lo vulgarísimo y superficial de su doctrina, tanto, por lo menos, como de la enérgica concisión de su estilo, que acuña los preceptos con perfección igual á la de las medallas clásicas. Pope tiene más poesía de estilo y más talento de invención satírica que Boileau, con ser Pope el menos imaginativo y el menos anglo-sajón de los poetas ingleses; pero sus observaciones críticas todavía son más vulgares que las de su predecesor. Tiene, no obstante, sobre la misión del crítico, á quien exige verdadero genio no menos que al poeta: sobre la necesidad de penetrar en el corazón de la obra ajena, y en el espíritu con

que el autor la compuso, sin encarnizarse fastidiosamente en los detalles: sobre la estrecha relación entre la rectitud moral del crítico y su conciencia literaria...., verdades delicadas y eternamente útiles, aunque no sean recónditas. Y si bien el fondo de los preceptos es en Pope y en Boileau idéntico, corre por los versos del primero cierta aura de libertad que nunca se respira en los del segundo. Pope se creía de buena fe más emancipado de lo que estaba; y aunque la influencia francesa penetra por tantos resquicios en sus obras, todavía hace alardes de rechazarla, llamando á los franceses *pueblo servil, nacido para el yugo*, y ensalzando «la fiera independencia británica, que en política y en arte rechaza siempre la ley del extranjero». Pero todo esto no pasaba de alarde, y el mismo Pope, que se tenía por clásico puro, traducía á Homero á la francesa, con todo género de artificios, perífrasis y convenciones de salón. Y es lo más singular, y lo que más prueba la tiranía del medio literario en que cada cual vive, que Pope, traductor tan infiel como elegante de Homero, le juzgaba con crítica bastante superior á la de su tiempo, como sus prefacios lo muestran.

Sería grave error, no obstante, reducir al arte de Pope y al arte de Addisson (con haber sido ejemplares y modelos el uno de la poesía y el otro de la prosa) toda la rica y enérgica vitalidad de la literatura inglesa del siglo pasado, que supo conservar íntegra la conciencia de genio nacional en los grandes humoristas, como

Swift y Sterne, en los novelistas y pintores de costumbres, como el incomparable Fielding y Smollett y Daniel de Foe y Richardson, en los autores de *pampblets* políticos, como Junius, y finalmente en los grandes oradores parlamentarios que al espirar el siglo XVIII, ya discutiendo la emancipación de América, ya la Revolución francesa, renovaron las glorias de la tribuna ateniense y romana.

Pero la poesía propiamente dicha continuaba, como en toda Europa, sujeta al imperio de la convención y á las cadenas de la Retórica. Fuera de la elegía de Gray y de una ó dos odas suyas; fuera del *Viajero* y *La Aldea Abandonada* de Goldsmith (composiciones muy de segundo orden, á las cuales sólo hace parecer mayores el silencio y la soledad en que aparecieron), ¿qué ha quedado de toda la poesía inglesa posterior á Pope? Sólo por curiosidad de historia literaria se recorren hoy los poemas descriptivos de Thompson, los poemas filosóficos de Young, Akenside y Beattie, y sólo como débil preludio de romanticismo ofrece alguna curiosidad el *Ossian* contrahecho de Macpherson. Del teatro no hay que hablar, porque se reduce á un solo nombre, el de Sheridan, y á una sola pieza, *La Escuela de la Maledicencia.*

La crítica continuaba siendo severamente clásica, pero aspiraba ya, aunque con modestia, á ser filosófica, y á darse cuenta y razón clara de los principios. Habían pasado los tiempos del simpático y extravagante Dr. Johnson. Su buen

sentido vulgar y su empirismo pedantesco, sostenido en frases kilométricas que querían ser períodos ciceronianos (por ser Johnson tan fanático latinizante que se empeñó en desterrar cuanto pudo de la lengua de su patria el elemento sajón), le dieron durante su vida fuerza y prestigio de verdadero dictador literario, contribuyendo á ello (por extraordinario que parezca) las inauditas brutalidades y rudezas de su carácter. ¿Cómo resistir á un crítico tan malhumorado y que no rara vez imponía su opinión á coces y puñadas? Pero muerto él, su autoridad literaria vino en gran parte á tierra, por más que su *Diccionario* continuase sirviendo de norma y de ley. Los diez volúmenes de las *Vidas de los poetas ingleses* han sido hasta nuestros días una de las obras más populares del Reino Unido, pero más bien por la amenidad de las anécdotas que por el mérito de la crítica, la cual muchas veces es ingeniosa, y siempre arbitraria, como que sus mismos aciertos no se basan en principio alguno, sino que son meras decisiones personales, dictadas por un espíritu claro y sólido, pero estrecho y lleno de terquedades y preocupaciones [1]. Y aún puede añadir-

[1] Que no faltaba perspicacia crítica á Johnson, lo prueba el haber descubierto desde el principio la falsedad de las leyendas ossiánicas de Macpherson. Quizá influyó en esto su aversión á la poesía popular, no ya la contrahecha, sino la legítima: bien lo mostró en su juicio sobre las *Baladas* que había coleccionado Percy. Por otra parte, honra mucho su libertad crítica el haberse rebelado contra la ley de las tres unidades.

se que Johnson vive á los ojos de la posteridad, más bien que como escritor, como tipo moral, y más que en sus libros propios, en la biografía verdaderamente única y tan deleitable como absurda que le dedicó su amigo y asiduo acompañante Boswell.

Fué en realidad la crítica de Johnson más bien el desahogo de un temperamento mal equilibrado y de una genialidad excéntrica, que la aplicación de ningún código ni de preceptiva alguna. Hábil y minucioso para lo pequeño, carecía del sentido de las grandes cosas, y no entendió nunca ni á Shakespeare ni á Milton, aunque los admirase mucho. Era un gramático, un gladiador literario, feroz y virulento, sin más norte que la autoridad unas veces, y otras la paradoja.

Pero ni la férula de dómine implacable que esgrimía el Dr. Johnson, ni la petulante crítica de hombre de mundo que sembró por sus cartas y opúsculos Horacio Walpole, ingenio más francés que británico [1], podían satisfacer á los espíritus serios después que Addisson y Hutcheson, Beattie y Akenside, D. Hume y Burke habían comenzado á analizar sutilmente las impresiones de lo bello y de lo sublime, y á buscar por el camino psicológico la explicación y regla del gusto. Es cierto que todos sin excepción, lo

1 Véanse especialmente sus *Anecdotes of Painting*. Por su novela *El Castillo de Otranto*, se le cuenta entre los precursores de la novela histórica.

mismo los escépticos que los partidarios del sentido común, se movían dentro de un puro empirismo; pero no era ya el empirismo retórico, autoritario y casuístico, sino que, más ó menos, se derivaba ó pretendía derivarse de una observación directa de las facultades humanas y de los fenómenos de la mente. Esta loable preocupación se observa aún en autores más obscuros que los citados. El Dr. Gérard, por ejemplo, en su *Ensayo sobre el gusto*, aun reduciéndole á la categoría de la sensación, distinguió y clasificó con lucidez el sentimiento de lo Sublime *(cuantidad y simplicidad)*, el de lo Bello *(unidad y variedad)*, y el sentimiento de la Virtud, que por participar del carácter sensible ó estético no ha de confundirse con la pura rectitud moral. Archibaldo Alison, en un tratado sobre la misma materia *(on Taste)*, explicó el sentimiento de lo Bello por la asociación de ideas, y deslindó claramente la percepción de la Belleza y la emoción sensible que de ella resulta, esto es, el elemento intelectual y el elemento afectivo del fenómeno estético. Lord Kaimes (Enrique Home), en sus célebres *Elementos de crítica* (1762), que pertenecen á la escuela escocesa como la mayor parte de los estudios de esta índole, intentó «examinar el lado sensible de la naturaleza humana, marcar los objetos que son naturalmente agradables ó desagradables, explicar la naturaleza del hombre considerado como ser capaz de placer ó de pena», é investigar por este camino

puramente sensualista «los verdaderos principios de las bellas artes». Así y todo, tuvo el mérito de ser uno de los primeros que levantaron, aunque sobre frágil base, un sistema completo de estética. Estudió con singular cuidado los que él llama placeres de la vista y del oído, pero no hirió ni aun de lejos la cuestión de la belleza esencial, confundiéndola á cada paso con el agrado ó con la utilidad, hasta el ridículo extremo de pretender que la torre de un castillo gótico produce en nosotros emoción estética porque nos parece propia para defendernos de un enemigo. El célebre gramático Harris, en sus *Diálogos sobre la pintura, la poesía y la música,* sostuvo la inferioridad de la imitación musical respecto de la pintoresca, y de ésta respecto de la poética.

Otros hicieron retóricas de sabor filosófico, como Hugo Blair, y también el Dr. Priestley y Campbell. Las *Lecciones de arte oratoria*, del segundo, están basadas exclusivamente en la doctrina de la asociación de ideas, tal como la habían expuesto Alison y el Dr. Hartley. Por el contrario Campbell, en su *Filosofía de la Retórica,* siguiendo las huellas de Adam Smith, aplicó á la literatura el principio de la *simpatía* que su maestro había formulado como base de la moral, é intentó deducir de él la naturaleza y fundamentos de la elocuencia, arte cuyo fin inmediato consiste en ganarse la simpatía de los oyentes. Campbell expone metódicamente la manera de conseguirlo, dirigiéndose á ellos, ya

como seres inteligentes, ya como seres dotados de imaginación, de memoria y de pasión [1].

Hoy nos parecen algo tímidos é infantiles estos primeros tanteos de la crítica escocesa; pero no se ha de olvidar que todos estos autores florecieron antes de los grandes arrojos de la especulación alemana, y que, comparados con los ideólogos franceses de su tiempo, les llevan clarísima ventaja en la amplitud y serenidad del pensamiento, en el respeto á los hechos observados, y en la ausencia de preocupaciones de combate extrañas á la ciencia.

Pero no fué esta débil aunque bien encaminada estética la que emancipó la poesía inglesa á fines del siglo XVIII, ni nunca fué en Inglaterra tan estrecho como en Alemania el lazo entre la especulación y la práctica. Nada se encuentra en Inglaterra que recuerde el espíritu sistemático y reflexivo con que procedieron Lessing y Herder, Schiller y Goethe, y posteriormente los románticos. Los poetas fueron los que, movidos por un instinto semi-divino, sin acordarse de teorías, ó contradiciendo de hecho las que ellos mismos profesaban, rompieron las cadenas de una imitación extraña, positivamente antipática á su genio nacional, y crearon una nueva y esplén-

1 Por el nombre y fama de su autor, más que por otra cosa, puede mencionarse el ligerísimo *Ensayo* de Gibbon *sobre el estudio de la literatura*. Se publicó en francés (1761), cuando apenas tenía el autor veinticuatro años. Ciertos pasajes de este opúsculo anuncian ya al gran historiador futuro y al enamorado ciego de la antigüedad y de la erudición.

dida poesía, á la cual, fuera de Shakespeare y acaso de Spenser y de Milton, nada puede oponer la poesía inglesa antigua.

¿Pero qué meditaciones ni qué *intencionalidad* hemos de suponer en el verdadero progenitor del romanticismo inglés, en el primero que infundió en las venas de la poesía de su patria el espíritu nuevo, en el bravío é indómito carretero escocés Roberto Burns (1759), uno de los poetas más próximos á la naturaleza y más verdaderamente populares que han existido, aun con la desventaja de haber nacido en época no primitiva, cuando ya lo popular fluctúa entre el escollo de lo vulgar y el de la media cultura? La Biblia y las baladas de Escocia fueron la única educación poética de este genio crudo, y semi-salvaje, que en algunos momentos se levantó á la sublimidad verdadera, y casi siempre alcanzó la sinceridad absoluta, al tenor de sus vehementes y desapoderados afectos de amor ó de odio, cólera plebeya, instinto de rebelión igualitaria, insurrección de los sentidos hambrientos y excitados, y al mismo tiempo ternura inmensa hasta por lo inanimado, como de quien vive en contacto no metafórico con la naturaleza; de donde nacen un vigor de sensaciones no visto jamás en poeta culto, y una vena satírica, turbia y brutal á veces, pero copiosísima, realzada además por el uso de su nativo dialecto.

¿Y cómo hemos de creer tampoco que pensara en escuelas literarias aquel solitario, enfermi-

zo, soñador y místico poeta, que tuvo por nombre William Cowper (1731-1800), alma suave y femenina, criatura leve y poética, antítesis perfecta de aquel sanguíneo temperamento de luchador, que con tan poderoso arranque se mostró en los versos de Burns? En apariencia, nada nuevo traen los de Cowper: escribe poemas descriptivos como Thompson; pero ¡cuán diferentes de tono y de sentimiento, cuán apartados de vana pompa, cuán ricos de impresión directa, cuán impregnados de la poesía del hogar doméstico, cuán *realistas* con noble y cristiano realismo! No hay accidente del paisaje inglés, no hay rasgo de la vida de familia que no haya sido realzado y consagrado por la tierna y civilizadora musa que inspiró *The Task*. Toda la poesía del *home* inglés está allí: Cowper es el verdadero poeta de las veladas de invierno, y en innumerables almas modestas y resignadas produce todavía los mismos efectos de apaciguamiento y serenidad moral que produjo en el alma del autor la permanencia en casa de mistress Unwin.

Después de Burns, que representa el advenimiento del genio popular, ó más bien del elemento democrático en la literatura; después de Cowper, poeta de las humildes alegrías y de los dolores modestos, renovador de la poesía de paisaje y de la poesía de *interior*; después de Crabbe, el poeta de las cárceles y de los hospicios, que aplicó el estilo de Pope á la pintura enérgica de las costumbres de los criminales y

de los desgraciados, hecha con entrañas de amor y no con la antipática y desalmada observación patológica que hoy priva, apareció el verdadero romanticismo inglés con la llamada escuela *lakista (The Lake School)*, á la cual no pertenecen, pero con la cual se enlazan muy de cerca otros ingenios tan eminentes como el escocés Walter Scott y el irlandés Tomás Moore. Lord Byron, en rigor, no puede ser considerado como romántico: por las teorías y los procedimientos es clásico, y por su personalidad excéntrica y colosal sale de los límites de una escuela determinada, y se le debe considerar como un tipo poético aparte, del mismo modo que á Goethe y á Schiller.

No picaban tan alto los poetas lakistas, con haber entre ellos uno de mérito singularísimo, cuya fama, que fué grande en su tiempo y sufrió después pasajero eclipse, ha vuelto á levantarse luego hasta el punto de ser clasificado por muchos entre los cuatro ó cinco grandes poetas ingleses de nuestro siglo, teniendo además fieles y devotos, como Matthew Arnold y Scherer, que le prefieren á los restantes, porque creen encontrar en sus obras los gérmenes de una escuela poética novísima. Llamábase este ingenio Wordsworth (1770-1850), y la tendencia de su poesía era en parte análoga y en parte distinta de la de Cowper. Se parecen en la sinceridad y en la naturalidad (Cowper es quizá más sincero), en el arte de encontrar poesía en las cosas más triviales, en cierta monotonía familiar ó casera; pero

Wordsworth tiene una inteligencia más profunda de la naturaleza, mayor elevación y trascendencia en sus concepciones, y al mismo tiempo un abandono y un prosaismo sistemático de dicción, que está lejos de ser una belleza, pero que es una nota característica, y, por decirlo así, la marca de fábrica de todas sus inspiraciones. Cierto vago sentido, medio religioso, medio panteístico, lleno de obscuridad, de fervor y de misterio, se une en Wordsworth con una afectación de simplicidad infantil ó de rusticidad ignara, que llega á degenerar en artificio retórico y en *manera*, por lo mismo que el autor quiere apasionadamente huir de los procedimientos retóricos. La sensiblería y el alarde de candor, así como el espíritu moralizador y sentencioso, estropean á la continua los versos de Wordsworth, sin exceptuar su célebre poema *The Excursion* ni sus mismos admirables sonetos. Wordsworth, que además de poeta era crítico, como lo muestra en sus prefacios, se empeñó en razonar su propia poética [1], algo parecida á la de Goethe en cuanto á la aspiración de convertir en mate-

[1] Véanse especialmente las *Observations prefixed to the second edition of several of the foregoing, published under the title of «Lyrical Ballads»* (págs. 318 á 330), el apéndice *sobre la dicción poética* (331-33), el prefacio de *La Excursión* en la edición de 1814, y más aún el Prefacio general á sus versos en la edición de 1815 (pág. 578) y el *Ensayo* que sirve de suplemento á este prefacio (pág. 587). Cito siempre por la edición Chandos. *(The Poetical Works of Wordsworth.)*

Debe consultarse el estudio de F. W. H. Myers sobre *Wordsworth* (Londres, Macmillon, 1881), que forma parte de la colección *English Men of Letters*, dirigida por Morley.

ria poética todo lo que es materia de vida, y cristalizar en forma de arte toda impresión fugitiva. La misma clasificación de los poemas de Wordsworth indica que quiso hacer de ellos una especie de autobiografía, á la vez que un cuadro bastante general de la vida humana: *poemas referentes al período de la infancia, poemas fundados en afectos, poemas de imaginación, recuerdos de un viaje á Escocia, recuerdos de un viaje por el Continente, poemas referentes al período de la vejez*. «Mi principal objeto (dice) ha sido escoger incidentes y situaciones de la vida común, y relatarlos ó describirlos en el lenguaje que realmente usan los hombres, presentándolos al mismo tiempo con un cierto colorido de imaginación, por virtud de la cual los objetos más vulgares hagan en la mente una impresión desusada; y, sobre todo, he querido hacer interesantes estos incidentes y situaciones, mostrando, con verdad pero sin ostentación científica, cómo se cumplen en ellos *las leyes primarias de nuestra naturaleza*. He preferido generalmente la vida rústica y humilde, porque en esta condición las pasiones esenciales y primitivas encuentran mejor preparado el terreno para desarrollarse libremente y alcanzar su madurez, están menos cohibidas y hablan un lenguaje más llano y menos enfático, y por consiguiente pueden ser más exactamente contempladas, y comunicadas con más energía, y además porque en esta condición las pasiones de los hombres están incorporadas con bellas y permanentes formas de la naturale-

za. He adoptado el lenguaje de estos hombres (purificándole de los que me parecen defectos reales), porque estos hombres viven en perpetua comunicación con aquellos objetos de los cuales se ha derivado originalmente la mejor parte del lenguaje, y porque, no estando sometidos á la influencia de la vanidad social, manifiestan sus afectos y nociones con sencilla y no artificiosa locución. Este lenguaje, que arranca de una experiencia repetida y de afectos regulares, es más permanente y aún más filosófico que el que frecuentemente sustituyen los poetas, que piensan que se realzan á sí mismos y á su arte cuanto más se separan de la simpatía humana, y más se dejan ir á arbitrarios y caprichosos hábitos de expresión.»

Tal es el programa de la reforma poética de Wordsworth, reforma que él exageró, así en la teoría como en la práctica, llegando á sostener que «una gran parte del lenguaje en un buen poema no puede diferir en ningún respecto del de la buena prosa», y que, en rigor, no hay ni puede haber diferencia alguna esencial entre el lenguaje de la prosa y el de las composiciones métricas, «puesto que la misma sangre humana circula por las venas de las dos».

¿En qué consiste, pues, la esencia de la poesía? ¿En qué se distingue de la ciencia? En ninguna otra cosa sino en ser «un reconocimiento, no formal, sino indirecto, y por lo mismo más sincero, de la belleza del universo. En tal concepto la poesía es el primero y el último de to-

dos los conocimientos, y por una iluminación súbita nos hace patente en su complexidad activa la trama de la naturaleza y de la vida».

Bien se necesitaba tan alta concepción de los destinos del arte para impedir á Wordsworth caer de lleno en todos los inconvenientes de su propia poética, de los cuales, sin embargo, no acertó á librarse ni con mucho. El sentimiento le salva y le redime cuando no es sentimiento falso; pero nadie ha llevado el prosaismo sistemático, no ya de dicción sino de asunto, á mayores desvarios y excesos. No fué solamente el poeta de los rústicos y de los niños, empeñándose en imitar hasta su torpe balbuceo, sino el poeta de los estúpidos, de los idiotas, de los estropeados y de los mendigos. Y todo esto lo hizo con gran elevación moral, pero en una especie de prosa rimada, que á la larga llega á ser intolerable por la estéril notación de menudencias sin valor característico alguno. Así y todo, ha podido decirse que ningún poeta ha expresado más profundamente que él el comercio del alma con la naturaleza (*communicatio mentis et rerum*), el diálogo del espíritu humano con el espíritu de las cosas [1].

Wisdom and spirit of the Universe.

Es el poeta del *excursionismo*, así como Cowper es el poeta de la felicidad doméstica. Pero el

[1] E. Scherer: *Etudes sur la littérature contemporaine*, t. VII, página 38.

excursionismo de Wordsworth no es *excursionismo* de dilettante, sino culto fervoroso de una divinidad incógnita,

The Being that is in the clouds and air,

á la cual se entrega pasivamente, mirándola con supersticiosos ojos de amor (*with a superstitious eye of love*).

Los otros poetas *lakistas* son muy inferiores á este gran poeta, y en realidad su fama ha venido muy á menos con el transcurso de los años. Todos ellos sintieron el rechazo de la Revolución francesa, que celebraron primero y execraron después: todos pagaron tributo á un cándido idealismo político, que se tradujo en declamaciones algo semejantes á las del primer período de Schiller, excepción hecha del genio: todos se convirtieron después en acérrimos conservadores y en idólatras de la vieja Inglaterra. Entre ellos figuró Coleridge, el primer escritor inglés en quien se advierte la influencia de la poesía alemana; ingenio desigual y calenturiento, lleno de visiones humanitarias y de sueños de universal regeneración, que intentó llevar á la práctica fundando en América una república socialista. Su imaginación, excitada por el uso frecuente del opio, que turbó su razón y abrevió sus días, ha dejado tras de sí relámpagos poéticos más bien que completa poesía. Otro de los *lakistas* fué Roberto Southey (1774-1843), uno de los primeros representantes del cosmopolitismo literario, de la curiosidad universal, medio eru-

dita, medio poética. Lector y bibliófilo incansable, sabedor de muchas lenguas y de muchas literaturas, especialmente de la nuestra, fué sin duda el primer *hispanista* inglés de su tiempo, como lo muestran, no sólo sus *Cartas sobre España,* sino su *Crónica del Cid* y sus traducciones ó arreglos del *Amadís de Gaula* y del *Tirante el Blanco*. En sus tentativas épicas, que fueron muchas y de muy varia índole, gustó también de peregrinar por tierras extrañas y de buscar la poesía por todos los ámbitos del mundo, lo cual dió á la suya un sabor picante y nuevo, cuando no degenera en *exotismo* afectado. Desde el *Anatema de Kebama (Curse of Kebama)*, cuya acción pasa en la India, hasta *Maddoc,* que tiene por teatro el país de Gales; desde Juana de Arco hasta el rey D. Rodrigo, los poemas de Southey recorren casi todo el ciclo de la geografía y de la historia. Hoy no se estiman mucho estos poemas, á pesar de la brillantez y opulencia de su estilo; quizá la misma perfección con que Southey escribía la prosa contribuye á que sus obras en verso parezcan afectadas y un tanto pedantescas. Pero no se le puede negar el papel de iniciador, que fué grande, ya que él más que otro alguno trabajó para poner en contacto con la literatura universal el genio inglés, tan excesivamente apegado siempre á su propio fondo y recursos, antítesis perfecta del comprensivo y flexible genio alemán, á quien Dios concedió el singular privilegio de hacerse sin esfuerzo ciudadano de todos los pueblos.

Citar á Wilson y á otros poetas *lakistas* secundarios, parece aquí inútil; pero alguna memoria debe hacerse del afamado crítico y humorista Carlos Lamb, de quien se ha dicho que *resucitó el siglo XVI*, renovando el entusiasmo por la brillante pléyade dramática que se agrupa en torno del gran nombre de Shakespeare. Por él volvieron á ser populares y gloriosos Marlowe y Ben-Johnson, Beaumont y Fletcher, Webster, Massinger [1], llevando Lamb su entusiasmo hasta el punto de componer alguna tragedia en la lengua misma del tiempo de la reina Isabel.

Todos estos esfuerzos reunidos iban derechos á la emancipación literaria, que completaron los *lakistas* con la adopción de metros nuevos ó volviendo á poner en moda otros antiguos y olvidados, del mismo modo que en otros países lo ejecutaban las diversas escuelas románticas. Pero no ha de creerse que esta secta de disidentes en poesía tuviera caudillo reconocido, ni dirección exclusiva, ni bandera única. El mismo nombre que se les da, derivado del pintoresco país donde algunos de ellos habitaron (el condado de Westmoreland), indica la dificultad de clasificarlos por algo que no sea una relación muy exterior. «Ni Wordsworth, ni Coleridge, ni Wilson, ni yo (decía Southey) sabemos lo que es un *lakista*.» Lo que les unía, aparte de su amistad personal y de cierta afinidad de sentimientos políticos, lo mismo en la temporada revolu-

1 *Specimens of english dramatic poets vho lived about the time of Shakespeare.*

cionaria que en el período *tory*, era el espíritu de emancipación literaria, que cada cual entendía á su modo, y al cual servía en la medida de sus fuerzas.

Otros elementos nuevos penetraron en la poesía inglesa con Tomás Moore y con Walter Scott, representantes el uno de la genialidad irlandesa, y el otro de la nota escocesa en el gran concierto de la literatura nacional. Tomás Moore (1779-1852), poeta de sociedad y de salón, encantador poeta ligero, que comenzó traduciendo é imitando á Anacreonte, no era una naturaleza muy romántica, pero en las *Melodías Irlandesas*, que es la verdadera joya de su tesoro poético (donde por otra parte abundan bastante las piedras falsas artísticamente montadas), encontró una poesía musical, deliciosa y eterna, que fué como un bálsamo vertido sobre las llagas de Irlanda. Más poesía hay allí que en todo el derroche de perlas y de aromas orientales de *Lalla Rook* y en la brillante fantasmagoría místico-sensual de los *Amores de los Angeles*. Pero todo esto era nuevo entonces, y es hoy mismo deslumbrador y centellante: estaba ejecutado con prodigioso arte de color, de ritmo y de factura, y si es cierto que Tomás Moore no llegó á hacerse persa de veras, á pesar de sus *adoradores del fuego* y de su *velado profeta del Khorasán*, el *pastiche* tenía tanta gracia y tanto ingenio, que triunfó y todavía resiste, aunque ya nadie imagina encontrar en Tomás Moore (como tampoco en el *Diván* de Goethe) un eco fiel de la inspiración de Hafiz, de

Sadi ó de Firdussi. Sirvió, pues, Tomás Moore con más brillantez que nadie á la causa del cosmopolitismo literario iniciado por Southey, y hasta cierto punto por Campbell en sus poemas célticos y americanos.

Mayor poeta que todos estos fué Walter Scott (1771-1832), y tal, que en su tiempo nadie, fuera de Byron, pudo disputarle la primacía. Y en el género que él cultivó, en el *romanticismo histórico*, de que fué verdadero creador en Inglaterra, y que apenas tenía antecedentes en Alemania [1], permanece hasta hoy maestro no igualado y quizá insuperable, Homero de una nueva poesía heroica, acomodada al gusto de generaciones más prosaicas, y, en suma, uno de los más grandes bienhechores de la humanidad, á quien dejó en la serie de sus libros una mina de honesto é inacabable deleite. En vano intentan hoy los críticos, á despecho del placer universal de los lectores, rebajar el mérito de este mago de la historia, fundando sus censuras en una pobre y triste concepción de la novela, de la cual quieren desterrar á viva fuerza todo elemento poético y toda savia tradicional, hasta dejarla reducida, como ellos dicen, á documento experimental. Nunca tan absurdas pretensiones pseudo-científicas atravesaron por la mente de Walter Scott. La novela en sus manos no es ni tesis científica ni sermón moral, sino narración poética, escrita unas veces (y con más

[1] *Goetz de Berlichingen*, *Egmont*, *Wallenstein*, etc.

concentración y energía) en verso, como vemos en *La Dama del Lago*, en *Marmion*, en *Rokeby* ó en *El Lord de las Islas;* escrita otras veces (con mayor lujo y riqueza de detalles familiares y arqueológicos) en prosa, como en *Ivanhoe, Waverley, Quentin Durward, Kenilworth, Pèveril of the Peak* y otras innumerables. El fondo común de unas y otras composiciones es la tradición histórica, penetrada y entendida con ojos de amor ó más bien con un don de segunda vista que no da ni enseña la mera arqueología; don que en Walter Scott se manifestó en forma de reconstrucción poética, pero que es en el fondo el mismo numen inspirador de Agustín Thierry, de Barante, de Prescott y de todos los grandes historiadores de la escuela pintoresca, incluso el propio Michelet en sus momentos de lucidez, es decir, en algunas partes de su historia de la Edad Media. Para ellos, como para Walter Scott, la historia no es humanidad muerta y enterrada, sino humanidad viva. Otros tienen el don de ver lo presente; á ellos fué concedido el de leer en lo pasado. En vano Taine, crítico tan grande y poderoso como temerario, violento y sistemático, intenta persuadirnos en las páginas, casi todas de detracción, que consagra á Walter Scott [1], que todas sus pinturas históricas son falsas, limitándose la exactitud á los paisajes, á la decoración, á las armas y á los vestidos, puesto que las accio-

[1] *Histoire de la littérature anglaise*, tomo IV, páginas 295 á 309.

nes, los discursos y los sentimientos están arreglados, civilizados y embellecidos á la moderna. Aun concediendo, y es mucho conceder, que esto acontezca en las pinturas de época lejana, que son las menos, ¿de dónde ha podido sacar Taine que haya infidelidad alguna de espíritu en las acciones, en los discursos ni en los sentimientos de *Waverley*, de *Guy Mannering*, de *El Anticuario*, de *Rob-Roy*, de *Heart of Mid-Lothian* y de todas aquellas novelas, en suma, para mí las mejores de su colección, en que Walter Scott describe costumbres escocesas del siglo pasado, del siglo en que él había nacido, costumbres que él y muchos de sus lectores habían alcanzado, tipos que él había conocido, odios de familia que aún duraban al tiempo de su infancia? Algunas de esas novelas son históricas en el más vulgar y limitado sentido de la palabra, porque se enlazan con hechos realmente acaecidos; pero otras son de pura invención, son cuadros de costumbres privadas, y lo mucho que tienen de histórico está precisamente en el espíritu. Los largos y minuciosos procedimientos de observación los aplicó Walter Scott antes que la escuela realista, y en Walter Scott los aprendió Balzac, aplicándolos á una sociedad muy diversa. Y lo que hubiera podido hacer Walter Scott como pintor de la sociedad contemporánea, si sus instintos poéticos no le hubiesen llevado á otra región más serena, bien lo prueba aquella joya de terrible observación moral que se llama *St Ronan's Wells*.

Pero, volviendo á sus novelas y poemas propiamente históricos, mucho más fácil es encontrar en ellos anacronismos y errores de pormenor, defectos de arqueología y de indumentaria, que infidelidad á lo más profundo y substancial de la historia; y no deja de ser notable ingratitud en Taine, que precisamente ha basado toda su historia del genio inglés sobre la oposición primitiva entre sajones y normandos, tratar tan desdeñosamente la intuición histórica del egregio poeta que por primera vez descubrió esa gran ley histórica, y presentó en acción esa lucha. Bastaría la gran concepción de *Ivanhoe* para probar que Walter Scott no se detuvo en el umbral del alma ni en el vestíbulo de la historia, sino que penetró muy adelante en la estructura de las almas bárbaras. Es cierto que no lo hizo con la ferocidad y truculencia de estilo que Taine suele aplicar indistintamente á todo, ni se creyó obligado á encarnizarse tanto en «la sensualidad bestial de esos brutos heroicos y bestias fieras de la Edad Media», cuya bestialidad y fiereza quizá mira el ilustre historiador con ojos de aumento. Acaso la Edad Media no fué nunca tan sombría ni tan poética como nos la imaginamos desde lejos. La exactitud histórica completa es un sueño, y si por medio de procedimientos científicos no podemos llegar más que á una aproximación, ¿quién va á exigir más rigor en el arte, imponiéndole la dura obligación de reproducir nimiamente lo prosaico y lo vulgar, que siempre ha sido en el mundo más que

lo exquisito y lo poético? Walter Scott nunca tuvo la pretensión de que sus novelas sustituyesen á la historia, y sin embargo grandes historiadores fueron los que, guiados por su método, comenzaron á resucitar la Edad Media. Toda la *Historia de los duques de Borgoña* está en germen en *Quentin Durward*, como toda la *Historia de la conquista de Inglaterra* está en germen en *Ivanhoe*. ¿Cómo menospreciar el árbol que produjo tales frutos?

De las novelas escocesas no hay que hablar: son las más verdaderas del autor, y también las más bellas. Y en este punto Taine llega á hacerle plena justicia, diciendo de él que «dió derecho de ciudadanía en la literatura á Escocia entera, con sus paisajes, monumentos, casas, cabañas, personajes de toda edad y estado, desde el barón hasta el pescador, desde el abogado al mendigo...., sin que falte en ellos uno solo de los rasgos de la raza: económicos, pacientes, cautelosos, astutos, obligados á serlo por la pobreza de la tierra y por la dificultad de la vida.... Ese es el mundo moderno y real (añade), iluminado por el lejano sol poniente de la caballería, que Walter Scott ha descubierto.... Una malicia continua alegra sus cuadros de interior y de género, tan locales y minuciosos como los de los flamencos.» Tales son, en efecto, esas invenciones deliciosas, cuyo tipo más perfecto quizá sea la novela de *El Anticuario*, obras de efecto cómico irresistible, de ironía benévola y poética, de optimismo malicioso y risueño.

Menos conocidos que sus novelas (á lo menos fuera de Inglaterra), son sus poemas, á los cuales, no obstante, en buena crítica quizá haya que otorgar un puesto más alto, porque en ellos la materia poética aparece más pura y es mayor el vuelo de la fantasía romántica. Mentira parece que estos poemas estén tan olvidados cuando obtienen tanta boga imitaciones de ellos harto inferiores, como los *Idilios del Rey* de Tennyson. Por otra parte, la importancia de estos poemas en la cronología literaria es muy grande: el más antiguo de ellos, *The Lay of the Last Minstrel*, se remonta á 1805, y es por consiguiente una de las primeras producciones francamente románticas que aparecieron en Inglaterra, precediendo en muchos años á la primera novela de Walter Scott *(Waverley)*, que no apareció hasta 1814. Cuando Walter Scott se dió á conocer como poeta, había coleccionado ya los cantos populares de las fronteras de Escocia *(Border Minstrelsy)*, primera y más genuina fuente de su inspiración; había traducido del alemán las baladas de Bürger, y conocía además *Thalaba* y las *Baladas Métricas* de Southey, y algunos fragmentos de Coleridge. Pero todo esto no era romántico más que á medias, al paso que el *Canto del último Minstrel*, que, precedido del niño portador del arpa, llama al castillo de sus antiguos señores, iba á ser, contradiciendo su título, el primero de una nueva y larguísima serie de cantos de bardos, trovadores y ministriles errantes de castillo en castillo. Casi toda la poesía de

Walter Scott y de otros muchos, casi todo el romanticismo histórico, árbol cuyas ramas habían de extenderse por toda Europa, están en germen en este juvenil é incorrecto poema, que adquiere de tal modo interés desusado. El éxito inmediato fué inmenso, y el autor le sostuvo sin decaer en *Marmion* (1808) y en la bellísima *Dama del Lago* (1810), donde por primera vez poetizó las costumbres de la raza céltica habitadora de las tierras altas de Escocia. La súbita y brillante aparición de los primeros cantos del *Childe-Harold* y el clamor unánime que ensalzaba á Byron como el primer poeta de Inglaterra, hicieron palidecer un tanto la estrella poética de Walter Scott, el cual, no resignándose á ser el segundo en verso, se lanzó al cultivo de la novela en prosa, en la cual todo el mundo le reconoció por único maestro. Pero repetimos que quizá en los poemas que el público de su tiempo recibió con más frialdad, en *Rokeby*, en *El Lord de las Islas*, es donde Walter Scott llevó á mayor altura el arte de la narración y mostró condiciones más verdaderamente épicas, y una manera, por decirlo todo, menos abandonada y difusa que la de sus largas novelas, con mayor energía en los caracteres y más virilidad en el estilo (1788-1834).

Entretanto, Byron había hecho su aparición triunfante, y á guisa de luminoso y terrible meteoro, había deslumbrado á sus atónitos contemporáneos, dejando en pos de sí tal rumor de gloria y de escándalo, tal fama de calavera, de

dandy, de héroe, de carbonario, de pecador público, de personaje satánico, endemoniado y sublime, que es hoy empeño nada fácil reducir á sus justas y humanas proporciones á este grandísimo poeta, cuya leyenda, elaborada en buena parte por él mismo, ha llegado hasta nosotros entre apoteosis y exageraciones igualmente fantásticas y absurdas. Una nube de poetas grandes y pequeños, algunos de primer orden en sus respectivos países: Espronceda, Pusckine, Alfredo de Musset, han pretendido reproducir el tipo de Byron, no ya sólo en los versos, sino en la vida. Un cierto linaje de romanticismo, no menos influyente que el romanticismo histórico, una especie de romanticismo interno ó subjetivo, en parte psicológico, en parte fisiológico, ha pretendido descender de este hombre, que no era romántico, y que execraba el romanticismo.

Esta primera contradicción no debe sorprendernos. ¡Hay tantas en el genio de Byron! ¡Y fué por algún tiempo tan superficialmente entendido y admirado, siendo, como es, digno de admiración eterna! Su naturaleza nadie la conoció y describió mejor que él propio, por boca del Abad que interviene en las últimas escenas del *Manfredo*: «Hubiera podido ser una noble criatura, porque tenía todas las energías capaces de haber formado un hermoso conjunto de gloriosos elementos, si hubiesen estado convenientemente mezclados; pero fué un horrible caos, en que luz y tinieblas, y espíritu y barro,

y pasiones y pensamientos puros, se mezclaban y confundían sin término ni orden.»

> *«This would have been a noble creature : he*
> *Hath all the energy which would have made*
> *A goodly frame of glorious elements,*
> *Had they been wisely mingled : as it is,*
> *It is an awful chaos, light and darkness ;*
> *And mind and dust, and passions and pure thoughts*
> *Mix'd and contending without end or order.»*

Espíritus dotados de tal energía, sea cualquiera el cauce por donde la han hecho correr, tienen en su propia fuerza inicial un título aristocrático que se impone á todo respeto. Y no es que todo sea metal de ley en el feroz personalismo de Byron. Cuando con ánimo sereno, ó más bien con el ánimo desengañado y difícil al entusiasmo que solemos tener los hijos de la presente generación, se leen sus poemas, á nadie deja de ofender algo de teatral y aparatoso que en ellos hay ; cierta retórica de la desesperación y del descreimiento, la cual, no por haber nacido de una soberbia muy positiva y muy sincera, deja de ser retórica : brillante y animadísima, eso sí ; pero convención literaria al cabo. Byron pasó por este mundo representando un papel, el más conforme sin duda á su índole, á los resabios de su educación individualista y dispersa, al espíritu de la edad en que vivió, y quizá al espíritu de su propia raza. No daña á sus obras, como muchos creen, el exceso de personalidad : más bien les daña el que esta personalidad sea en gran parte ficticia.

En su biografía hay rasgos de hombre grande, mezclados con muchos más de *dandy* vanidoso y mal criado. Sus mismos infortunios deméstícos, despojados de la aureola que él acertó á darles, entran en la categoría de lo vulgar y corriente. Acaso Byron, en otros siglos y en otras condiciones sociales, hubiera podido ser el *Don Juan*, el *Manfredo* ó el *Lara* que él fantaseó: quizá sea verdad, como él mismo afirma con arrogancia, que desde su juventud nunca su espíritu anduvo con el de los otros hombres, ni contempló la tierra con ojos humanos, ni experimentó simpatía por la carne viviente:

«From my youth upwards
My spirit walked not with the souls of men
Nor look'd upon the earth with human eyes:
The thirst of their ambition was not mine,
The aim of teir existence was not mine,
My joy, my griefs, my passions and my powers
Made me a stranger......................
I had no sympathy with breathing flesh.»

Pero es lo cierto que esta alta y sobrehumana ambición suya, sin duda por defecto de los tiempos, hubo de quedarse en amago ó exhalarse á lo sumo en bellos arranques oratorios, y Byron, en vez de ser uno de los antiguos reyes del mar, ó uno de aquellos piratas, bandidos y tiranos, á un tiempo sombríos y simpáticos, elegantes y blasfemos, que él creaba, tuvo que contentarse con ser el primer poeta inglés de su tiempo, y además un gran señor, agriado por disgustos domésticos, y hasta por dificultades

pecuniarias y por mil pequeñas contrariedades de las que afligen á esa turba sin nombre que él afectaba menospreciar. Grande por la imaginación y por el estilo más bien que por el carácter, hubo siempre en él desproporción evidente entre los propósitos y la ejecución, y este desequilibrio ha tenido que trascender forzosamente á la misma esplendidez de su poesía, en la cual hoy tantas cosas nos saben á falsedad y nos suenan á hueco. Quizá explique esto la especie de disfavor, á toda luz injusto, en que ha venido á caer en Inglaterra el nombre de Byron, conforme iban subiendo los nombres de otros contemporáneos suyos, especialmente el de Shelley, no mayor poeta que él, pero más sincero en su ateismo idealista.

Por Byron había pasado la filosofía del siglo XVIII con su fanatismo y con sus iras. Habían contribuido á malearle sus desdichas domésticas, su *dandysmo* y fatuidad incurable, todas las vanidades de raza, de clase, de ingenio, de hermosura y de fuerza corporal, juntas en su cabeza, y exacerbadas por los anatemas de los necios y de los hipócritas, plaga de la sociedad inglesa, que él condenó á perpetuo escarnio en los últimos cantos de *Don Juan*. Pero con todo eso, no es ya Byron para nosotros aquel poeta satánico ó endiablado que llenaba de terror á nuestros padres. El maniqueismo casi infantil de *Caín*, la ciencia taumatúrgica de *Manfredo*, mucho más próxima á la fe que á la duda, ¿qué efecto han de hacer en ánimos en quien no ha-

yan hecho mella la áspera lima de la crítica kantiana, ó la desesperación objetivada de los pesimistas, ó el hacha brutal de la negación positivista? Las cosas han andado tan de prisa, que el Satanás de la poesía de Byron, y aun de la de Shelley, comienza á perder las uñas y las garras, y no faltan por el mundo críticos y filósofos que á uno y otro poeta británico los tengan por espíritus detenidos en un período de evolución inferior, y, en suma, poco menos que por teólogos, teólogos demoníacos si se quiere, pero al fin teólogos, es decir, hombres de cuyas mentes jamás se borró del todo la impresión de lo absoluto y de lo eterno. No hay dogma alguno que sea hoy negado con mayor ahinco por las filosofías que corren triunfantes en Europa, que el del libre albedrío y el de la propia responsabilidad. Ninguno profesó Byron con tan resuelta energía. Bajo este aspecto, sus poemas son casi edificantes. Su personalidad aislada, feroz, selvática, en lucha constante con el mundo que la rodea, afirma y reconoce en sí misma el principio y la raíz de su independencia: considera eterno para la conciencia el torcedor de los remordimientos, y enseña en términos expresos la inmortalidad del espíritu, la perpetuidad de su esencia y el permanecer eterno de la conciencia luminosa, que el alma adquiere de sus propios méritos, y que se convierte para ella en pena ó en alegría sin término.

«The mind which is inmortal makes itself
Requital for good or evil thoughts.

It is own origin of ill' and end
And is own place and time: its innate sense,
When stripp'd of this mortality, derives
No colour from the fleeting things without:
But it absorb'd in sufferance or joy,
Born from the knolewdge of its own desert [1].»

Descartada la parte de retórica, y descartado el papel de réprobo con que Byron voluntariamente se calumniaba, ¿quién ha de negar que Byron es uno de los tres ó cuatro grandes poetas de nuestro siglo y uno de los primeros de la humanidad? Grande, á la verdad, en un círculo estrecho, grande por la elocuencia de la pasión y por la fuerza del sarcasmo, grande en la pintura de las crisis violentas y de las emociones extremas, grande y único en la soberbia patricia y amarga con que rige su pequeño mundo de foragidos y piratas. No se busque en él la universal simpatía, la alta y serena comprensión del mundo, la suprema *objetividad* que levanta la poesía de Goethe sobre toda otra poesía moderna. Pocas novedades trajo Byron al arte, como no fuese su propia persona, más ó menos idealizada. En lo demás, hacía alarde de ser fiel á la tradición, pecando de escrúpulos dignos de un escolar de retórica. Véanse sus cartas, sus sátiras, sus prefacios. Para él, Pope era el primero de los poetas ingleses. «Le he mirado siempre como el nombre más grande de nuestra poesía: *todos los demás son bárbaros*. Pope me parece un

[1] *Manfred*, acto III, escena IV.

templo griego, con una catedral gótica á un lado, y al otro una mezquita turca rodeada de todo género de pagodas y edificios fantásticos. Podéis llamar en buen hora á Shakespeare y á Milton pirámides; pero yo prefiero el templo de Teseo ó el Parthenon á un montón de ladrillos cocidos.... El carácter más distintivo de la nueva escuela poética es la vulgaridad.... Todos los estilos del día son bombásticos y altisonantes, y no exceptúo el mío propio....» Y esto lo repite á cada paso en prosa y en verso, con el tono de la convicción más sincera [1]. «Cuando comparo un poema de Moore, Southey, W. Scott, Wordsworth, Campbell ó los míos con los de Pope, me asombra y me mortifica la inefable distancia en punto á sentido, sabiduría, efecto, y hasta *imaginación, invención y pasión*, á que estamos respecto de los pequeños poetas del tiempo de la reina Ana, nosotros los escritores del Bajo Imperio. El suyo era el tiempo de Horacio; el nuestro es el de Claudiano.» Y en un interesante opúsculo de crítica (1820), que dejó inédito, y Tomás Moore publicó en parte [2], leemos, entre otras no menos explícitas afirmaciones, las siguientes, que son un verdadero proceso contra el romanticismo: «Que esta es la edad de la decadencia de la poesía inglesa, no lo puede dudar quienquiera que considere con atención y

1 Vid. *Letters and Journals of Lord Byron with notices of his life, by Thomas Moore:* París, 1830, pág. 277 y *passim*.

2 Páginas 352 á 355 de las *Letters and Journals*. Otro escrito semejante se lee después, páginas 387 á 391.

serenidad este punto. El que haya hombres de genio entre los poetas actuales, nada prueba contra este hecho, porque se ha dicho con razón que el genio más grande no es el que forma el gusto de su país, sino el que lo corrompe y estraga. Nadie ha negado genio al Marino, que corrompió, no solamente el gusto de Italia, sino el de toda Europa, por más de una centuria. La gran causa del presente deplorable estado de la poesía inglesa debe atribuirse al absurdo y sistemático desprecio de Pope, que ha sido una verdadera epidemia en estos últimos años. Hombres de las más opuestas opiniones se han reunido para esto.... Southey, Wordsworth, Coleridge, tenían todos antipatía natural hacia Pope...., y les han ayudado los revisteros de Edimburgo y toda la heterogénea masa de poetas ingleses que ahora viven, excepto Crabbe, Rogers, Gifford y Campbell, que en los preceptos y en la práctica se le han mostrado siempre fieles, y yo, que si bien en la práctica me he desviado algunas veces, he amado y honrado siempre la poesía de Pope con toda mi alma.... La mejor señal de reforma en el gusto deben ser nuevas y frecuentes ediciones de Pope y Dryden. Siempre se encontrará una metafísica más confortable, y al mismo tiempo más poesía en el *Ensayo sobre el Hombre* que en la *Excursión* (de Wordsworth). Si buscáis pasión, ¿dónde la encontraréis más ardiente que en la *Epístola de Heloísa á Abelardo*, ó en *Palemón y Arcitas* (de Dryden)? ¿Queréis invención, imaginación, sublimidad, carácter? Leed el *Robo*

del Rizo, las *Fábulas* de Dryden, la oda para el día de Santa Cecilia, *Absalón y Achitophel*.... En estos dos poetas solos encontraréis reunidas más cualidades que en todos los modernos, con el aditamento del ingenio ameno y del chiste culto que ninguno de los presentes tiene.... La verdad es que la exquisita belleza de la versificación de Pope y Dryden ha apartado la atención general de sus otras excelencias, así como los ojos vulgares se deslumbran más con el esplendor del uniforme que con la calidad de la tela. Como la versificación de Pope es perfecta, se ha dicho que es su única perfección: como las verdades que expone son claras, se ha dicho que no tiene invención: como es siempre inteligible, se ha dado por verdad inconcusa que no tiene genio. Se le ha llamado en son de burla *el poeta de la razón*, como si esto fuese una razón para no ser poeta».

Los románticos rezagados, que todavía se imaginan á Byron comó un genio indómito, desmelenado y sin gramática, que viene á romper *los viejos moldes* en que el clasicismo tenía aprisionada la inspiración, no sentirán poco asombro de encontrarse con un Byron tan rígida y puritanamente clásico como pudiera serlo el mismo Addisson ó el mismo Dr. Johnson. Y no se olvide que este clasicismo byroniano no se reduce á mera teoría ni se resuelve en una divagación humorística como las que abundan en los cantos del *Don Juan*, ni reconoce por causa única el desdén aristocrático de Byron hacia la mayor parte

de sus contemporáneos. Ciertamente no hay que conceder verdadero valor crítico á sátiras tales como *English Bards and Scotch Reviewers*, *The Vision of Judgement*, ó *Hints from Horace*, mera explosión de venganzas y rencores personales contra los críticos de Edimburgo ó contra los poetas *lakistas*; pero cuando se repara que Byron no admira á Shakespeare, y apenas transige con Milton; que el arte y la factura de sus versos pertenece á la escuela del siglo XVIII, y que por observar y respetar en todo la tradición observa rígidamente las unidades dramáticas, «sin las cuales (dice él) puede haber poesía, pero no puede haber drama» [1], y las observa hasta en dramas no representados ni representables, el romanticismo de Byron resulta cada vez más problemático y dudoso. ¿Qué cosa más apartada de la gran manera shakespiriana que los dramas de Byron? Mezclar lo familiar con lo grave, lo jocoso con lo serio, le parece nefando pecado, y todavía mayor interrumpir el curso de la acción con personajes y escenas episódicas, aunque todas ellas concurran á representar lo complexo de la vida humana. *Sardanápalo*, por ejemplo, es una verdadera tragedia de escuela francesa, donde el autor, huyendo del tumulto de la vida externa, procura encerrarse en la contemplación y estudio de dos ó tres figuras principales. Así y todo, ¿qué obra más á propósito que ésta para convencer de su error á los que niegan á Byron ge-

[1] Advertencia que precede al *Sardanápalo*.

nio dramático, suponiendo que en sus múltiples obras nunca acertó á presentar otra figura humana que la suya propia, vestida con diversos trajes? Convenido que Sardanápalo sea Byron (Byron en sus mejores momentos y por su aspecto más simpático); pero ¿qué tiene que ver con la personalidad de Byron el hermoso tipo de la esclava jónica, emblema de la cultura occidental, enfrente del despotismo asiático, ni los dos contrapuestos caracteres de Arbaces y Belesis, el guerrero y el sacerdote, el sátrapa persa y el astrólogo babilonio? Estas y otras creaciones prueban que Byron, aunque sistemáticamente adorador é idealizador de sí propio, tenía en su ingenio caudal bastante para comprender y penetrar otros espíritus humanos, siendo capaz, por lo tanto, de realizar la verdadera obra dramática, que quizá sea, entre todas las obras de arte, la que más se asimila á la obra divina, en cuanto engendra verdaderas criaturas dotadas de razón y de albedrío, capaces del bien y del mal, nuevos ciudadanos del mundo. Si Byron no los creó en mayor número, y si en los mismos tipos de mujeres (Leila, Haydea, Gulnara, Medora....) se repitió bastante, culpa fué, no de pobreza de ingenio ó fantasía, sino de aquella propia arrogancia suya que le hacía desdeñar y tener en menos al resto de los mortales, considerándose de especie más superior y remontada que la de ellos. Esa *egolatría* byroniana es lo único que ha quitado eficacia dramática á los poemas de Byron, aunque no les ha quitado el

interés humano, inseparable de cuanto dijo y pensó un alma tan superior y enérgica.

El hombre nos parece en él mucho más romántico que el poeta, y éste nunca lo fué tanto como en sus obras más personales, en el *Childe Harold's Pilgrimage* ó en los seis cantos de *Don Juan*, que quedó, y no podía menos de quedar, incompleto. Cuando la posteridad haya olvidado, como ya va olvidando, cuanto hay de transitorio y relativo, de convencional y monótono, en las obras de Byron, especialmente en sus tragedias italianas y en sus cuentos de piratas levantinos, todavía vivirán esas dos obras geniales, donde el autor derramó con tan valiente desenfado toda la substancia buena y mala de su espíritu vagabundo y misantrópico, ávido de las cosas grandes y encadenado irremediablemente á las pequeñas, despreciador aparente de la popularidad, y en el fondo cortesano de ella hasta la servidumbre.

Contemporáneo y amigo de Byron (en cuanto Byron podía tener amigos), fué un grande y extrañísimo poeta, cuyo nombre, rara vez mencionado fuera de Inglaterra antes de estos últimos años, amenaza ahora eclipsar el suyo, no ya en la opinión de un círculo estrecho de fieles y devotos, que siempre tuvo y que han llegado á constituir sociedades para honrar su memoria y propagar su espíritu, sino en el juicio general de los lectores, que por una parte (deplorable razón en verdad) encuentran en él negaciones más desnudas y radicales, y por

otra parte mayor sinceridad de tono y completa ausencia de *pose* y de aparato retórico. Sería largo transcribir los ditirambos póstumos que hoy se dedican á Percy Bisbe *Shelley* (1792-1822), apellidado por Taine «uno de los mayores poetas de este siglo». «Aunque se le quite á Shelley (añade Swinburne) su fe sublime, su heroica abnegación, su amor á la justicia y á lo ideal, todavía continuará siendo uno de los mayores poetas de todos los siglos». Y mucho antes había dicho el sagaz y prudentísimo Macaulay: «Es para nosotros muy dudoso que ningún poeta moderno haya poseído en tan alto grado como Shelley las cualidades más excelsas de los grandes maestros antiguos. Las palabras *bardo*, *inspiración*, que parecen tan frías y afectadas cuando las aplicamos á otros escritores modernos, tienen exactitud perfecta cuando se las aplica á Shelley: su poesía no parece obra de arte, sino de inspiración». Y la opinión general hoy en Inglaterra le reconoce superior á Byron por la pureza y elevación del pensamiento, por el comercio más íntimo y profundo con la naturaleza, por la gracia ideal, la opulencia del ritmo y la plenitud de la armonía.

El poeta objeto de tan encarecidos elogios, vence, con efecto, á todos sus contemporáneos en ímpetu y en audacia lírica, tal que hace olvidar por completo el fondo de sus ideas, y arrastra al lector fascinado, tras de la corriente avasalladora de sus versos. Era idealista fervoroso,

platónico entusiasta, hasta el punto de creer en la teoría de la reminiscencia, y, en suma, más alemán que inglés en todo el giro de su pensamiento, si bien la genialidad inglesa se mostraba después en el empeño de querer dar realización práctica á los mayores desvaríos de su mente. En medio de aparentes semejanzas, difería de Byron en puntos muy substanciales, ya de filosofía y moral, ya de arte y literatura. El espíritu poco ó nada filosófico de Byron se detuvo en una especie de pesimismo, ó cuando más de maniqueísmo precientífico. Por el contrario, Shelley era un pensador de inquebrantable optimismo, persuadido de la bondad nativa del género humano y de la facilidad de extirpar todos sus males mediante la abolición de las instituciones reinantes, así religiosas como sociales y políticas. Era uno de los espíritus visionarios y especulativos en quienes el espíritu de la Revolución francesa encontró más fácil y abierto campo donde desarrollarse. Enamoróse de un ideal abstracto de justicia, de derecho y de universal amor, y se declaró en rebelión abierta contra todas las leyes que rigen la sociedad humana, comenzando por escribir sobre *la necesidad del ateísmo*, y defendiendo luego como lícito y poético el incesto entre hermanos. Al mismo tiempo practicaba la abstinencia pitagórica, vivía como un asceta, y buscaba sobre todo el consorcio de la naturaleza, «renovando sin cesar el himeneo de su alma con todas las apariencias de la naturaleza más duraderas ó más

fugitivas [1]». No era la contemplación pasiva y adormecedora de Wordsworth, sino una desenfrenada pasión, un ardiente panteismo, que sentía centuplicarse la vida propia al contacto de la vida del universo. En este género de poesía, Shelley no ha tenido ni probablemente llegará á tener rival, porque no es fácil que vuelva á existir un espíritu tan extrañamente conformado como el suyo, espíritu de somnámbulo para el mundo de los hombres, pero con los ojos extrañamente abiertos sobre el mundo de los colores, de las formas y de las vibraciones. Cuanto hay de humano en sus poemas (exceptuando quizá la pavorosa tragedia de *Los Cenci*, que es, en la serie de sus obras, lo que *Mirra* en las de Alfieri), es débil, incoloro, mortecino; *The Revolt of Islam* parece la pesadilla de un calenturiento, y nada iguala al fastidio que engendran en el ánimo los sermones democráticos, socialistas y niveladores de que están atestados, lo mismo este poema que *La Reina Mab* y alguna otra de sus composiciones largas. Cuando Shelley pretende hablar de las cosas de este mundo y de su tiempo, parece un habitante de otro planeta caído de repente en el nuestro. Pero, en cambio, ¿quién le vence en la poesía abstracta? ¿Quién en la poesía del ensueño? ¿Quién en las efusiones líricas puramente personales? ¿Quién sino él ha acertado á poner en boca de *Prometeo* acentos no indignos del viejo Esquilo? ¿Quién ha dado á las

[1] Darmesteter (J.): *Essais de littérature anglaise:* Paris, 1883, página 205.

divagaciones del amor metafísico y platónico forma más tenue, impalpable y vaporosa que la del *Epipsychidion?* Sólo Leopardi, que no es poeta más puro ni más idealista que Shelley, pero que tiene más sobriedad y un arte más constantemente perfecto. Y, sin embargo, versos hay de Shelley que, con ser anteriores á los de Leopardi, parecen suyos: el himno *Á la Belleza Intelectual*, por ejemplo, la oda *Á la Alondra*, ó *El viento de Poniente.* De alguno de estos cantos ha dicho un crítico italiano que «son lo más espiritual, lo más etéreo, lo más verdaderamente poético que puede salir de labio mortal [1].»

Nuestro amor y afición se van también detrás de estos poemas cortos, aun reconociendo que bastaría el *Prometeo* para la gloria de Shelley, y que, ante su arrogancia de concepción y su esplendidez lírica, parecen cosa raquítica el *Manfredo* y el *Caín*, que asombraron y escandalizaron á nuestros padres. Nunca el espíritu de rebelión ha encontrado acentos más enérgicos, y nunca la blasfemia poética, verdadero crimen de lesa humanidad, ha salido envuelta en tan magnífico ropaje.

Shelley, lo mismo que Leopardi, tenía una filosofía propia suya, y, como consecuencia de ella, una estética. La filosofía de Shelley es una especie de *monismo* idealista, que empieza por suponer animada la materia en todos sus grados.

[1] G. Zanella: *Paralleli Letterarii, Studi*: Verona, 1885, pág. 271.

El átomo más pequeño contiene un mundo de amores y odios : cada grano, en su unidad y en sus partes, es un ser que siente. El pilar inmóvil que sostiene el peso de una montaña, es un espíritu activo. De estas infinitas moléculas animadas nacen el mal y el bien, la verdad y la mentira, la voluntad, el pensamiento y la acción, todos los gérmenes de placer ó de pena, de simpatía ó de odio, que tejen la trama del vasto universo :

«Throughout this varied and eternal world
Soul is the only element, the block
That for uncounted ages has remained.
The moveless pillar of a mountain's weight
Is active, living spirit. Every grain
Is sentient both in unity and part,
And the minutest atom comprehends
A world of loves and hatreds : these beget
Evil and good : hence truth and falsehood spring ;
Hence will, and thought, and action, all the germs
Of pain or pleasure, sympathy or hate,
That variegate the eternal universe [1].»

Tal es el fundamento metafísico que da Shelley á su panteismo poético, lo más original de su manera. Así proclama su fraternidad con la Tierra, el Océano y el Aire, con la mañana húmeda de rocío, con los profundos suspiros de Otoño en el bosque seco, con la pura nieve del Invierno, y con todo pájaro, insecto ó *gentil* bestia, afirmando que á sabiendas nunca les

[1] *Queen Mab* (pág. 19): *The Poetical Works of Percy Bishe Shelley,* ed. Chandos.

había hecho injuria, y que siempre les había tratado como de su familia [1].

Pero al lado de este *monismo* semi-leibniziano, semi-teosófico, con reminiscencias pitagóricas y alquímicas, inspira á Shelley un espiritualismo ardiente, cuyo objetivo viene á ser el fantasma que él llama *belleza intelectual*. Misterio inexplicable nos parece cómo tal belleza pudo convertirse en sueño y aspiración perpetua de un hombre que gustaba de apellidarse *ateo* á boca llena. Pero es lo cierto que aquel himno *De la Belleza Intelectual*, tan recogido y tan casto, parecería bien, no ya en los labios de Platón, sino en los mismos de Dante. Y platónica es también la *Defensa de la Poesía* que dejó incompleta Shelley, y que puede considerarse como cifra y compendio de sus aspiraciones poéticas. Ninguna obra tan á propósito para mostrar cuánto mayor suele ser en los ingleses la audacia práctica que la teórica, y cómo, llegados á formular leyes y

[1] *Earth, Ocean, Air, beloved brotherhood,*
If our great Mother has imbued my soul
Whith aught of natural piety to feel
Your love, and recompense the boon whit mine;
If dewy morn, and odorous noon, and even,
Whith sunset and its gorgeous ministers,
And solemn midnight's tingling silentness;
If autumn's hollow sighs in the sere wood
And winter robing with pure snow and crowns
Of, starry ice the gray grass and bare boughs
. . . .
If no bright bird, insect or gentle beast
I consciously have injured, but still loved
And cherished these my kindred. . . . .
(*Alastor or The Spirit of Solitude*, pág. 52.)

preceptos, suelen detenerse los más radicales y buscan por instinto la sombra del mismo antiguo muro que pretendían derribar.

No diremos que la *Defensa* de Shelley sea un *Fedro*, un *Ion* ó un *Banquete*; pero entra en el mismo orden de concepciones espiritualistas. Considera Shelley la poesía como una especie de síntesis de las formas que son comunes á la naturaleza universal y al principio incógnito de la existencia. «Hay en el ser humano, y acaso en todos los seres que sienten, un principio que no produce solamente la melodía, sino la armonía, por el acuerdo interior de los movimientos del alma con las impresiones que los excitan.» El poeta participa de lo eterno, de lo infinito, de lo uno: en rigor, para sus concepciones no hay tiempo, ni espacio, ni número. La poesía es á la vez el centro y la circunferencia del conocimiento; comprende toda ciencia, y toda ciencia debe referirse á ella. Es á un tiempo la raíz y la flor de todo sistema de pensamientos; si se marchita, adiós el fruto y la semilla: el mundo siente paralizarse la savia que nutre y propaga las ramas del árbol de la vida. Es el término y la perfección de toda forma, es lo que el aroma y el color de la rosa son á la contextura de los elementos que la componen, lo que la forma y el esplendor de la belleza pura son á los secretos de la anatomía y de la corrupción. La poesía no es, como el razonamiento, una facultad que se ejerce con arreglo á las determinaciones de la voluntad. Nadie

puede decir : «voy á hacer poesía». No puede decirlo ni siquiera el poeta mismo, porque obedece á una influencia invisible, y las partes conscientes de nuestra naturaleza no pueden profetizar ni su advenimiento ni su partida. Diríase que una naturaleza más divina se insinúa y penetra á través de la nuestra; pero sus pasos se parecen á los del viento sobre el mar, que la calma de la mañana borra, quedando sólo su huella impresa en las arenas de la playa. Así la poesía hace inmortal todo lo que hay más bello y mejor en el mundo; fija y aprisiona las apariciones fugitivas, las radiantes visiones de la vida, y cubriéndolas con el velo del lenguaje ó de la forma, las envía á través de la humanidad, llevando dulces nuevas de amistad y de alegría á aquellas almas hermanas en que yacen las mismas ideas, sin encontrar modo de expresión, sin hallar la puerta para salir de las cavernas del espíritu que habitan en la universalidad de las cosas. *La poesía salva de la muerte las visitas de la divinidad al hombre.* Une bajo su yugo ligero las cosas más irreconciliables : transforma todo lo que toca, y toda forma que entra en el círculo de su acción radiante, se convierte, por maravillosa simpatía, en encarnación del espíritu que ella exhala : su misteriosa alquimia trueca en potables las aguas envenenadas que arrastra la muerte á través de la vida. La poesía descubre el espíritu de las formas, crea para nosotros un ser dentro de nuestro ser propio, reproduce el universo general de que no somos más que partes,

y arranca de nuestra vista interior la película del hábito que no nos deja percibir las maravillas de nuestro ser; nos obliga á sentir lo que percibimos, á imaginar lo que conocemos: crea de nuevo el universo, aniquilado en nuestros espíritus por la repetición de impresiones cada vez más débiles.

Es fuerza abreviar este inagotable ditirambo. Shelley, tan exuberante en su prosa como en su poesía, no se detiene fácilmente en asunto tan grato como las alabanzas del arte que profesa. Sobre el fundamento filosófico del ritmo; sobre la influencia moral, educadora y civilizadora de la poesía; sobre las relaciones entre la razón y la imaginación; sobre las condiciones artísticas del lenguaje primitivo; sobre el desarrollo histórico de las formas poéticas, tiene observaciones aisladas de gran profundidad. Es lástima que falte la segunda parte de este tratado, en que Shelley, después de haber establecido el parentesco de la poesía con todas las demás formas de orden y belleza, que son también poesía en un sentido universal, se proponía aplicar estos principios al estado actual de la cultura poética. No era Shelley romántico, sino clásico puro; no á la inglesa, como quería serlo Byron, sino al modo helénico; pero tampoco participaba del desdén de su amigo hacia el brillantísimo movimiento poético de los primeros años de nuestro siglo, y, por lo tocante á Inglaterra, decía: «vivimos en medio de filósofos y poetas que exceden sin comparación á todo lo que ha aparecido después del último es-

fuerzo nacional en favor de la libertad civil y religiosa». Estos poetas eran á sus ojos hierofantes de una inspiración instintiva, espejos de las sombras gigantescas que el porvenir lanza sobre el presente, legisladores no reconocidos del mundo». «Es imposible (añadía) leer las composiciones de los más célebres escritores de nuestros días sin estremecerse al contacto de la vida eléctrica que brota de sus escritos: nadie ha sondeado como ellos las profundidades de la naturaleza humana.»

Y, en efecto, ¡qué época literaria la que comienza con Burns y Cowper, y continúa con Wordsworth, Moore, Scott, Byron y Shelley! Y todavía hay dioses menores que no hemos citado: aquel pobre John Keats, por ejemplo, que murió á los veinticinco años en Roma (1821), asesinado por la crítica de la *Quaterly Review*, y mereció ser celebrado por el mismo Shelley en el imperecedero canto elegíaco que lleva por título *Adonias*. Quiso ser Keats poeta neo-clásico ó neo-pagano; pero como su trato con la antigüedad no era familiar ni directo, quedó en este género muy por bajo de los grandes italianos Fóscolo y Leopardi, y aun del mismo Shelley, á quien aventaja, no obstante, en ser meramente poeta, sin mezcla ni liga de abstracciones humanitarias. Son bellísimos algunos de sus sonetos, y no menos la oda *A una Urna griega*, donde respira el aliento de la antigüedad más que en su *Endymion*, ó en el mismo admirable fragmento que lleva por título *Hyperion*.

II.

La crítica en Inglaterra durante el período romántico y después de él.—La estética en los filósofos escoceses: Dugald-Stewart.—La crítica periodística: aparición de la «Revista de Edimburgo».—Jeffrey.—Macaulay.—Influencia de las ideas germánicas: Carlyle.—La Estética de Ruskin.—La Estética de los positivistas: Bain, Herbert Spencer, Grant Allen.—Crítica literaria: Mateo Arnold.

De este modo se cumplió la revolución literaria en Inglaterra, más con poemas que con teorías, muy al contrario de lo que sucedía en Alemania, donde la teoría precedió y acompañó siempre á la producción artística. Imposible hallar en Inglaterra esa ordenada, lógica, y, por decirlo así, *rítmica* sucesión de ideas que va de Winckelmann á Lessing, de Lessing á Kant, de Kant á Schiller y Goethe por una parte, y por otra á Kant, Fichte, Schelling, Hegel, Schopenhauer y Herbart. Las distintas aptitudes nacionales se reflejan fielmente en el arte como en la filosofía; y así el poético individualismo inglés, que nunca había sido completamente ahogado por la influencia doctrinal y clásica, ni por el espíritu analítico y reflexivo, y que no tenía, por tanto, grandes obstáculos que vencer, ni grandes barreras que derribar, triunfó sin lucha y sin programa, reformó ó transformó totalmente el arte, sin necesidad de largas discusiones, sin aparato agresivo. Revolución á la inglesa, mucho más fecunda y duradera que las que se basan en sistemas y

concepciones abstractas del hombre y de la vida. Esa revolución pacífica nos valió la escuela de paisaje de William Turner, la poesía doméstica de Cowper, la nueva poesía popular de Burns, la inspiración histórica de Walter Scott, el *subjetivismo* byroniano, la poesía filosófico-naturalista de Wordsworth y Coleridge, la poesía humanitaria de Shelley, el neo-clasicismo de Keats, el brillante orientalismo de Tomás Moore y las *Melodías irlandesas*. Si es verdad que faltó en Inglaterra un espíritu tan vasto y comprensivo como el de Goethe, en quien se reflejase toda la inmensa variedad de la poesía y de la cultura modernas, sus poetas presentaron aislados la mayor parte de los rasgos que en la obra múltiple de aquel gigante del pensamiento pueden encontrarse reunidos.

La crítica que en Inglaterra acompañó á esta nueva primavera poética, fué, y no podía menos de ser, muy inferior á la poesía que juzgaba. Ante todo la faltaban principios superiores y razonados de crítica, y, por otra parte, tampoco solían ejercerla los artistas mismos que, á falta de otra cosa, hubieran llevado á ella el instinto seguro, aunque exclusivo, de su propia vocación estética. La filosofía dominante continuaba siendo la escocesa con su habitual timidez metafísica y sus pacientes y prolijos análisis psicológicos. Todavía el poderoso talento lógico de William Hamilton no la había renovado mediante la infusión de un elemento crítico kantiano. Dugald-Stewart (1753-1828), que en los

perfecta que cuanto cae bajo la jurisdicción de los sentidos.

¿Es efecto de pura asociación el fenómeno del gusto? En esta parte Dugald-Stewart, que no es escéptico, se aparta ya de Hume y de Campbell, y reconoce, como toda su escuela, un principio natural en la mente humana, el cual coopera con la *asociación* á producir el juicio del gusto. De aquí arranca una división de los objetos del gusto en dos clases: los que agradan por su propia naturaleza, ó por asociaciones que todos los hombres se ven obligados á formar por su naturaleza común, y los que agradan á consecuencia de asociaciones nacidas de locales y accidentales circunstancias. Hay, pues, dos maneras de gusto: una que nos hace aptos para juzgar de las bellezas que tienen su fundamento en la constitución de la naturaleza humana; otra cuyos objetos fundan su principal recomendación en el influjo de la moda. Estos dos géneros de gusto pueden estar reunidos en una misma persona. El gusto cultivado, cuando se combina con la imaginación creadora, constituye el genio en las Bellas Artes.

Toda la elegancia y lucidez con que Dugald-Stewart desarrolla estos lugares comunes, no basta para hacernos olvidar la enorme distancia que separa estas observaciones casi precientíficas y este buen sentido vulgar, de los grandes monumentos, que ya para aquella fecha había levantado la especulación germánica, grande en su impulso y hasta en sus temerida-

des. Cuando se repara que Dugald-Stewart, muerto en 1828, no cita una sola vez á Kant ni toma para nada en cuenta su imperecedero análisis del juicio estético, fácilmente se explica el empobrecimiento, cada día mayor, de substancia metafísica que fué experimentando la escuela escocesa, hasta que la potente y luminosa crítica de Hamilton vino á devolverle el carácter científico que casi del todo había perdido en manos de los psicólogos y de los moralistas.

Mejor cultivada que la Estética pura fué en la Inglaterra de la primera mitad de nuestro siglo la crítica aplicada á las obras artísticas, y especialmente la crítica literaria, á la cual se prestan admirablemente las condiciones sagaces, inquisitivas, sutiles y pacientes, mezcladas con el instinto poético en el genio de la raza. El campo natural de esta especie de crítica, que no se pierde en nebulosidades metafísicas ni aspira á grandes síntesis, pero que, como crítica técnica y de pormenor, á la vez que como crítica moral, es la primera del mundo, han sido y son las revistas, que en ninguna parte han logrado tanto prestigio y autoridad como en Inglaterra, adquiriendo á veces la importancia de verdaderas *instituciones* de crítica y de enseñanza.

Prescindiendo de aquellos periódicos célebres del siglo pasado, que, como *The Spectator* de Addison, *The Rambler* del doctor Johnson, más bien pueden considerarse como colecciones de *ensayos* en que la nota moral predomina; las revistas críticas propiamente dichas, esto es, las

que aspiran á dar cuenta y formar juicio de las publicaciones contemporáneas, comenzaron á mediados del siglo pasado, siendo la primera de algún valor y notoriedad la *Monthly Review,* que fué fundada en 1749 por Ralph Griffith, y ha perseverado hasta nuestros días con criterio liberal en política y *unitario* en teología. En 1755 y 56 aparecieron dos números de la primitiva *Revista de Edimburgo (Edimburgh Review)*, que tuvo por entonces corta vida, aunque en ella trabajaban hombres tan eminentes como el historiador Robertson, el preceptista Blair y el padre de la nueva Economía Política, Adam Smith. Dícese que el estado de agitación religiosa en que entonces se hallaban las conciencias en Escocia perjudicó al éxito de la empresa é hizo sospechosos á los redactores. El mismo año en que esta revista quedó suspendida, un impresor escocés, Archibaldo Hamilton, unido con el novelista Smollett, continuador luego de la *Historia de Inglaterra* de Hume, estableció en Londres la *Revista Crítica (Critical Review)* para defender las ideas é intereses del partido tory y de la alta Iglesia, contrastando así el efecto de la *Revista Mensual*, órgano de los Wighs y de los Disidentes. El doctor Johnson, que era también acérrimo tory, inauguró aquel mismo año el *Litterary Magazine or Universal Review*, mezclando las críticas de libros con artículos de índole más amena; innovación que fué muy bien recibida é imitada después por otros. Los artículos propiamente críticos de Johnson, lo mismo que

los de Smollett y los de Blair, suelen ser tan pobres y secos, que apenas anuncian lo que luego iban á ser los magníficos estudios con que se envanece el periodismo inglés.

En 1773 se hizo en Edimburgo (centro á la sazón de elevadísima cultura, verdadera Atenas del Norte) otra tentativa para resucitar la antigua *Revista*, con el título de *Edimburgh Magazine and Review*, bajo la docta dirección del jurisconsulto Gilberto Stuart y de William Smellie, autor de una *Filosofía de la Historia Natural*. Pero los nuevos *revisadores* se hicieron muy pronto sospechosos en su ortodoxia como los antiguos, y la *Revista* desapareció á los tres años, después de acerbas polémicas personales.

Sucesivamente se publicaron en Londres la *English Review* (1789-1798), la *Analytical Review*, dirigida por Mr. Thomas Christie (1788), la *British Critic or Theological Review* (1793), del arcediano Nares, y otras de menos nombre, pero útiles todas para quien pretenda seguir día por día los progresos del sentido crítico en Inglaterra [1].

Pero todos estos eran preludios sumamente débiles de lo que iba á ser la crítica militante en manos de Francis Jeffrey, verdadero fundador

[1] Vide la *Preliminary Dissertation on the progress of periodical literature; and the history, principles and tendency of the Edimburgh Review*, antepuesta por Mauricio Cross á su colección selecta de artículos de dicha Revista. *(Selections from the Edimburgh Review, comprising the best articles in that Journal from its commencement to the present time:* París, Baudry, 1835.)

de la *Revista de Edimburgo* [1], que él convirtió en tribunal, cuyos fallos se oyeron en toda la Europa literaria con más respeto que otros algunos por espacio de más de treinta años. Francis Jeffrey, á quien el agradecimiento de sus conciudadanos ha levantado una estatua, poseía el sentido crítico en la más extensa acepción de la palabra, y le aplicaba por igual á la literatura, á la política y á todos los intereses de la sociedad humana. Era *whig* (esto es, liberal) convicto y fervoroso; pero pertenecía á una de las fracciones más conservadoras y templadas del liberalismo británico, tan diverso

[1] En la precisión de reducir nuestro estudio á límites relativamente estrechos, hemos escogido como tipo de las revistas inglesas la de Edimburgo, con la cual estamos más familiarizados. Pero la mayor parte de las observaciones que sobre las ideas críticas de aquella publicación hacemos son aplicables, en mayor ó menor grado, á la crítica habitual de las revistas inglesas, entre las cuales, ya por su antigüedad, ya por su mérito, descuellan la *Quaterly Review*, órgano del partido *tory* (en la cual colaboraron Southey y Walter Scott), la *Westminster Review*, órgano de los positivistas, evolucionistas y radicales (J. Mill, Stuart Mill, Herbert Spencer...), la *Dublin Review*, órgano de los católicos, *The Saturday Review*, de carácter independiente; las conocidas publicaciones bibliográficas *The Academy* y *Atheneum*, la revista filosófica intitulada *Mind*, donde han aparecido muchos artículos de Grant Allen, etc., etc. Pero aunque todas estas publicaciones representen muy diversas tendencias religiosas, políticas, económicas y sociales, la divergencia en cuanto á las teorías literarias es mucho menos visible, por el carácter sobremanera *empírico* que suele tener la crítica en Inglaterra, donde casi nunca está basada, como en Alemania, en principios generales de arte, sino en el gusto individual del crítico, ó en el gusto general del público docto.

en todo del que conocemos en el Continente [1]. Y así como su liberalismo se apoyaba en la tradición, así su crítica más tenía de conservadora y tradicionalista que de romántica y revolucionaria. Representó, por decirlo así, la doctrina del *justo medio* en literatura, y con innegable talento y sentido práctico, á la vez que daba de mano á las rutinas de escuela, corregía las audacias de los innovadores, y procuraba encauzar las opuestas aspiraciones de los *lakistas* y de los devotos de Pope, con cierta especie de templado eclecticismo. El primer número de la *Revista* apareció en 10 de Octubre de 1802: llevaba por epígrafe esta sentencia de Publio Syro: *Judex damnatur cum nocens absolvitur,* arrogante expresión del espíritu justiciero que iba á presidir en sus trabajos. Además de Jeffrey, que era el alma de la publicación, figuraban entre sus redactores el humorista Sydney Smith, Brown, Horner, lord Brougham. Todos los artículos eran anónimos, según la costumbre de las revistas inglesas, pero tenían una amplitud y alcance jamás vistos hasta aquella fecha. Las antiguas Revistas eran poco más que boletines bibliográficos: la moderna Revista rehacía los libros en son de censurarlos, y mostrando lo que en cada caso debía haberse hecho, fecundaba la crítica negativa convirtiéndola en positiva é inspiradora. Muchas veces el título y el asunto de la obra

[1] Hay una biografía de Jeffrey en uno de los tomos de crítica de Philarète Chasles. (*Voyages d'un critique à travers la vie et les livres.—L'Angleterre Littéraire*: París, 1876.)

censurada servían meramente de pretexto para nuevas y más profundas disquisiciones sobre el mismo tema. Nunca, desde los tiempos de Bayle, había hablado la crítica periodística con tal autoridad y con tanta ciencia. El éxito de los primeros números fué extraordinario, y pronto se pusieron al lado de la Revista todas las fuerzas intelectuales con que el partido wigh contaba, lo mismo en Escocia que en Inglaterra. Con decir que en la Revista hay artículos de Hallam, de Mackintosh, de Thomas Moore, de William Hamilton, de Carlyle, de Mac-Culloch, de Hugo Fóscolo...., se comprenderá lo que tal publicación vale y significa en la historia de la cultura humana.

Hubo entre los auxiliares y colaboradores más ó menos activos de Jeffrey algunos que, andando el tiempo, han venido á ser reconocidos como muy superiores á él, ya en filosofía, ya en literatura, ya en ciencias económicas y políticas. Pero ninguno llegó á identificarse tanto como él con la publicación; ninguno llegó á infundirle en tanto grado su propio espíritu, gracias á su prodigiosa facilidad para escribir de todo asunto, y á la constancia y entusiasmo con que tomó la empresa, llegando á redactar en el breve plazo de seis meses hasta setenta artículos, ó más bien estudios, por lo común larguísimos. En los artículos de otros colaboradores que vinieron después; v. gr., en los del incomparable Macaulay, debe buscarse su pensamiento propio; pero el pensamiento crítico de la *Revista*

sólo en los de Jeffrey puede encontrarse. Él fué quien inició la guerra contra los extravíos de la escuela *lakista*, contra la extrema afectación de Coleridge y Southey, contra la infantil simplicidad de que hacía gala Wordsworth. No negó que estos poetas fuesen superiores por la fertilidad y la fuerza, por la imaginación y el estro, á cuanto había producido la poesía inglesa desde los tiempos de Milton y Shakespeare; pero puso en caricatura la fraseología sistemáticamente prosaica de las *Baladas Líricas* de Wordsworth, y á la vez que ensalzaba dignamente sus sonetos, mostró cuánto perdía de efecto su poesía por el abuso de triviales y menudos detalles descriptivos. Fué implacable con las epopeyas indostánicas y persas de Southey, culpando de puerilidad sus descripciones, de perpetuo artificio y esfuerzo su estilo, de afectado y perverso su gusto. Con otros poetas que entonces comenzaban su carrera de gloria, no se mostró más tolerante ni más benigno. Á Tomás Moore, que á la verdad no había publicado hasta entonces otra cosa que su traducción de Anacreonte y sus poesías ligeras ó más bien licenciosas, le dirigió cargos morales en forma tan doctrinal y áspera, que provocaron de parte del poeta ofendido una absurda carta de desafío y una vindicación por medio del duelo. Después se hicieron grandes amigos, y Tomás Moore llegó á colaborar en la Revista, publicando allí, entre otras cosas, su célebre artículo sobre los Padres de la Iglesia griega. Y es cierto

que la rígida disciplina de Jeffrey contribuyó á que Moore abandonase los tortuosos caminos por donde iba empeñándose, y produjera en adelante sus verdaderas obras maestras, las *Melodías*, *Lalla Rook*, *Los Amores de los ángeles*, que encontraron en la Revista fervorosos admiradores más bien que críticos.

Algo de esto aconteció con Byron. Su primera colección poética, *Hours of idleness*, compuesta de versos de colegio, donde apenas se vislumbra el genio del autor, era obra demasiado insignificante para que la *Revista* pudiera elogiarla; pero cayó en el pecado de hacer con ella una ejecución sangrienta, que, con no haber sido injusta en el fondo, ha quedado hasta hoy (por recaer en quien recayó) como el testimonio más célebre y clásico de la impotencia y ceguedad de la crítica para adivinar y descubrir el genio. Pero cuando el genio anda tan embozado, ¿qué señas habrá para descubrirle? Ni Jeffrey ni nadie dejó de reconocerle y llamarle por su nombre cuando lanzó contra la *Revista de Edimburgo*, ó, por mejor decir, contra toda la literatura inglesa de su tiempo, la fulminante sátira *Poetas ingleses y críticos escoceses*; y muchísimo menos cuando el peregrino Childe Harold penetró con pasos de triunfador en el solar de sus abuelos, después de haber paseado por Europa su hastío magnífico y su desdén soberbio. Y ciertamente que si algún desagravio tenía aún que reclamar de la *Revista de Edimburgo* la irritada sombra de Byron, le encontró

cumplido en el bellísimo artículo con que en 1831 saludó allí mismo el futuro lord Macaulay la aparición del libro de Tomás Moore sobre su grande é infortunado amigo.

Con Walter Scott procedió la *Revista* de un modo harto desigual, cediendo á dos influencias contrarias: el espíritu de escuela escocesa, que no podía menos de considerar como propia la gloria de su gran novelista, y el espíritu *wigh*, que no podía transigir con las devociones monárquicas y aristocráticas á que era tan dado aquel ferviente *tory*. Así es que cuando se publicó *Marmion*, por ejemplo, Jeffrey puso graves objeciones al poema, tachándole de extremada lentitud y de introducir fuera de sazón el credo político de su autor, así como de culpable descuido en la manera de presentar el carácter escocés. Pero en cuanto á las novelas, el torrente de la admiración unánime arrastró también á la *Revista*, y en sus páginas se encuentran dignamente celebrados el poder creador y gráfico que ostentó Walter Scott en la invención y delineación de caracteres, su arte peregrino para describir los aspectos de la naturaleza, y su asombrosa vena histórica y caballeresca.

Sería demasiado rigor decir que faltó á la crítica de la *Revista de Edimburgo* el fundamento de una teoría general que sirviese como de piedra de toque para comprobar los juicios particulares. No escasean en aquellos artículos las discusiones abstractas sobre la naturaleza y objeto de

la poesía [1], sobre su utilidad, sobre las leyes que influyen en su progreso y decadencia, y aun ensayos más metafísicos sobre lo Bello y sobre los

[1] Vide especialmente un artículo de 31 de Abril de 1825 (vol. 43), con ocasión de los *Specimens of the Earlier English Poets*, de S. W. Simpson, y otro de Enero de 1828 (vol. 47), con pretexto de *The Songs of Scotland*, de Allan Cuningham; el estudio de Macaulay sobre Dryden (Enero de 1828); el artículo (probablemente de Jeffrey) sobre *El Corsario y la Novia de Abydos*, de Byron (Abril de 1814, vol. 24); varios artículos de poesía dramática con sentido bastante análogo al de Guillermo Schlegel (vide especialmente Junio de 1829, vol. 49); un paralelo entre la poesía inglesa y la francesa (Noviembre de 1822, vol. 37), al cual dieron ocasión las obras de Lamartine, Delavigne y Béranger; la discusión de las teorías poéticas de la *escuela de los Lagos*, en el artículo de Jeffrey sobre el poema *Thalaba*, de Southey (Octubre de 1802); el examen (también de Jeffrey) del sistema adoptado por miss Juana Baillie en sus *Plays on the Passions* (Julio de 1803, segundo volumen de la *Revista*); el paralelo entre Rousseau y Byron, escrito cuando apareció el Canto IV de Childe Harold (Junio de 1818, vol. 30), notabilísimo artículo del *lakista* Wilson, que escribió entonces por primera y única vez en la *Revista*, haciendo plena justicia al genio de Byron; el estudio sobre la *Historia de las Literaturas del Mediodía*, de Sismondi (Junio de 1815, vol. 24), y otro muy extenso é importante sobre la literatura alemana (Octubre de 1827, vol. 46); la crítica que Jeffrey hizo del libro de Mad. de Staël sobre la Literatura (vol. 21); la de Mackintosh sobre el libro *De la Alemania*. Pero el artículo más propiamente estético que en su primer período publicó la *Revista*, es un ensayo de Jeffrey sobre el libro de Archibaldo Alison, *Essay on the Nature and Principles of Taste* (Mayo de 1811, vol. 18). La doctrina de este ensayo está repetida en otro acerca *de la Belleza*, que publicó el mismo Jeffrey en el *Suplemento de la Enciclopedia Británica*. En el vol. 6 de la *Revista* criticó también Jeffrey la *Enquiry into the Principles of Taste* de Knight.

Muchos de estos artículos figuran en la colección selecta ya citada de Mauricio Cross.

principios del gusto. Pero por más que en señaladas ocasiones mostrasen los críticos escoceses alto respeto á la especulación germánica, como lo prueba el hecho de figurar en el segundo número de la *Revista* (Enero de 1803) una exposición bastante exacta, aunque muy rápida, del sistema de Kant [1], debida á la ingeniosa pluma del doctor Brown, que procuró vindicar al filósofo de Koenisberg de la absurda acusación de misticismo, y mostrar la semejanza de sus tendencias con las del doctor Reid, considerando una y otra filosofía como esfuerzos para arrojar el veneno que había infundido en las venas de la ciencia el escepticismo de Hume, fué con todo eso el tono general de la publicación más adverso que favorable al trascendentalismo. Y por lo que toca á Jeffrey, que trató de propósito una ó dos veces temas de estética pura, sus ideas no traspasaban los límites en que habían encerrado la cuestión estética Dugald-Stewart y Archibaldo Alison, cuya *teoría sobre el gusto* encontraba superior á cuanto se había especulado sobre la misma materia. Pero influido, quizá sin saberlo, por el subjetivismo kantiano, que lenta-

[1] Ya antes de esta fecha se habían hecho en Inglaterra, aunque con poca fortuna, algunos ensayos para introducir el sistema de Kant. Los más antiguos son :

General and introductory view of Kant's principles concerning man, the world and the Deity: Londres, 1796.

The Principles of critical philosophy selected from the works of Em. Kant and expounded by James Sig. Beck. Translated from the German : London and Edimburgh, 1797.

Elements of the critical philosophy : Londres, 1798.

mente se iba infiltrando en la escuela de Edimburgo (quizá por virtud de ese parentesco remoto y originario que indicó Brown, y que puso más en claro Hamilton), acertaba á plantear mejor la cuestión, buscando ante todo aquellas «afecciones primarias, por cuya sugestión creemos que se produce el sentido de lo Bello», y luego «la naturaleza de la conexión, en virtud de la cual suponemos que los objetos que llamamos bellos tienen capacidad para despertar en nosotros tales impresiones». Y extremaba tanto la consideración subjetiva, que llegaba á sostener en términos expresos que las bellezas naturales no dependen sino del juicio y capacidad del ser que las siente, sin el cual la naturaleza sería como muerta. Consecuencia de este absoluto subjetivismo era el sostener que todos los gustos son exactos y verdaderos, aunque no todos sean por igual buenos y loables.

No es extraño, por lo tanto, que los artículos críticos de Jeffrey sean las más de las veces expresión pura y sencilla de su gusto personal ó de sus doctrinas morales, que eran muy firmes y sólidas, ó de su educación clásica y severa, y también á veces de sus afectos personales y de sus preocupaciones de hombre de partido *wigh* y presbiteriano.

Nunca la especulación estética mostró en las páginas de la *Revista de Edimburgo* aquel brío penetrante de análisis, aquella lucidez continua, aquella fuerza polémica avasalladora con que William Hamilton trató allí otras partes de la

Filosofía, vindicando, por ejemplo, la teoría de la percepción del Dr. Reid contra las objeciones de Brown, ó defendiendo contra Schelling y Cousin la relatividad del conocimiento, ó levantando la lógica aristotélica de la postración en que había caido por el ignorante desdén de las escuelas cartesiana y sensualista, ó fijando el verdadero valor de los estudios matemáticos y los perjuicios que una cultura exclusiva puede acarrear al entendimiento. ¡Lástima que este grande y poderoso crítico, nacido para el análisis psicológico y para la controversia, y dotado de una erudición tal como ningún otro filósofo moderno la ha poseído, no hubiese dedicado mayor parte de sus vigilias á sacar la ciencia de lo bello y la teoría del arte del pobre y secundario lugar que ocupaba en las escuelas de su patria! Las pocas indicaciones suyas relativas á esta materia, que se leen en las lecciones de filosofía coleccionadas después de su muerte por sus discípulos, no bastan á consolarnos de la pérdida de un curso completo de estética, que nadie como él hubiera podido escribir en Inglaterra, y que habría llenado uno de los más graves vacíos de la escuela escocesa, que tuvo la gloria de ser de las primeras en iniciar con carácter sistemático tales estudios; pero que luego se detuvo perezosamente en el camino, sin pasar apenas del período de observación, y por timidez dejó á Kant arrebatarle la gloria de sentar las bases del procedimiento crítico.

Lo que Hamilton no quiso hacer, excusado

sería pedírselo á otros colaboradores de la *Revista*: al simpático moralista Mackintosh, por ejemplo, que todavía en 1816 ponía sobre su cabeza el pobre ensayo de Addison *sobre los placeres de la imaginación*, que no pasa de ser una elegante y retórica amplificación de tópicos vulgarísimos, aunque Mackintosh le encontrase *admirable* y aunque merezca algún recuerdo por su fecha.

Pero la verdadera gloria y el verdadero triunfo crítico de la *Revista de Edimburgo* consiste en haber creado á lord Macaulay (1800–1860), que allí hizo sus primeras armas literarias, imponiéndose á la atención pública desde 1825 con el brillantísimo ensayo sobre *Milton*, al cual siguieron los relativos á Maquiavelo, Byron, Johnson, Bunyan, lord Bacon, Horacio Walpole, sir William Temple, Madame D'Arblay, Addison, Dryden.... el *de la historia y modo de escribirla*, el *de los dramáticos ingleses de la Restauración*, sin contar otros escritos todavía más célebres de materia histórica ó política. Á esta primera serie de artículos hay que añadir los que en sus últimos años publicó en la *Enciclopedia Británica*, rehaciendo sus antiguos estudios sobre Bunyan y Johnson, y añadiendo otros tan curiosos como el de Goldsmith [1]. En las colecciones más completas de Macaulay figuran

[1] Para formar cabal idea del gusto y opiniones literarias de Macaulay, es indispensable, además de sus *Critical and Historical Essays*, la obra de su sobrino G. Otto Trevelyan *The life and letters of Lord Macaulay*. (Londres, 1876, 2 volúmenes.)

además, con el título de *Miscellaneous writings*, algunos trabajos juveniles suyos; v. gr., los relativos á Dante y Petrarca, que por primera vez se insertaron en el *Knight's quaterly Magazine* de los años 1823 y 24, cuando el autor cursaba todavía las aulas de Cambridge. Con estos pasan de cincuenta los ensayos de Macaulay, no todos de igual mérito y profundidad, puesto que pertenecen á épocas tan diversas. Pero, tomados en conjunto, tienen hoy muchos más admiradores que su larga *Historia*, y constituyen una de las lecturas más amenas, variadas, útiles y deleitosas de este siglo. Nosotros sabemos de quien por largo tiempo la prefirió á otra ninguna, y hoy mismo opina que, fuera de la obra entera de Sainte-Beuve, no hay colección ninguna crítico-biográfica que pueda disputarle la palma.

Estriba para mí el mérito de los *Ensayos* de Macaulay, no tanto en la mucha enseñanza que contienen sobre los hombres y las cosas, y en las muy provechosas lecciones de buen gusto y de rectitud moral que pueden sacarse de ellos, sino en la alianza de dos cualidades que rara vez suelen encontrarse reunidas aun en los ingleses, pero que, cuando llegan á estarlo, hacen el más admirable compuesto que puede imaginarse. Es la una un sentido práctico y positivo de moralista y político (común en la raza sajona), y la otra un ingenio vivo, agudo y brillante, que con poca razón se supone patrimonio de los pueblos meridionales. Macaulay es hombre de

poderosa fantasía, aunque algo *refleja* (si vale la frase), y bien lo muestra, así en sus *Cantos de la Roma Antigua* (por ejemplo, en el de la *Batalla del lago Regilo)*, como en sus estudios históricos, verdadera resurrección de una sociedad pasada, bajo todos sus aspectos y relaciones, ó en sus artículos críticos, donde, á un simpático y penetrante entusiasmo por la belleza artística, se junta una como adivinación del espíritu y condiciones geniales de cada escritor. Macaulay derrama la luz dondequiera que pone la mano.

Pero no se ha de olvidar que Macaulay es inglés, y, por tanto, poco ó nada amigo de abstracciones y de estéticas. Para él no hay más filosofía que la de Bacon *(the School of fruit and progress* que él dice, lo que el mismo Bacon llamaba *potentia et imperium in rerum universitatem)*, ni reconoce más método que el método experimental y de observación. Pero con todas estas limitaciones de su entendimiento, que le constituyen en uno de los tipos más acabados del común pensar inglés, enriquecido en él por vasta y refinadísima cultura, ¡qué observación la suya tan profunda y sagaz! ¡Cuánto más útiles é inspiradas por un verdadero sentimiento estético son sus observaciones acerca de Milton, Dante ó Byron, que las que se presentan arreadas con los pomposos nombres de crítica trascendental y de filosofía del arte! Ni el ciego juzga de colores, ni estéticos y preceptistas sin alma pueden juzgar de la belleza y enamorarse de sus divinos resplandores, reduciéndose toda

su vana ciencia á encubrir con formas vagas y elásticas su impotencia para expresar lo que no sienten. En cambio, ¡qué bien lo siente y dice Macaulay! No vaga en la región de las teorías; profesa por ellas afectado y aun irracional desprecio; encuentra no más que *curiosa* la cuestión de las causas de lo sublime y de lo bello, mirándola como una especie de pugilato, en que emplearon mucha habilidad, pero sin éxito, Burke y Dugald-Stewart. En cuanto á él, político, hombre de Estado é historiador, á la vez que poeta y hombre de gusto, bástale con juzgar, diré mejor, adivinar y reanimar el escritor y la época. Método por método, vale este tanto ó más que cualquier otro. Si Macaulay me da á conocer la Italia del Renacimiento y los móviles de su política, y penetra con una delicadeza de análisis psicológico asombrosa (principal condición de los moralistas ingleses) en el alma de Maquiavelo, y separa el oro y la escoria que allí andaban impuramente mezclados, y aprecia en enérgicas frases las maravillosas excelencias literarias del secretario florentino, ¿qué más he de pedirle? ¿No ve el lector en una como iluminación súbita la Florencia de los Médicis, y recorre sus plazas y habla con sus políticos y artistas?

No es que todo sea metal de buena ley en estos ensayos. La fuerza dialéctica del autor, su erudición abrumadora, su imperturbable dogmatismo y el brío y fuerza oratoria de su estilo, ocultan mucho de apasionado y de sofístico.

Macaulay era un hombre de partido, un *wigh* convencido y fervoroso, que no daba cuartel á sus adversarios, y llevaba hasta la crítica literaria sus prevenciones y rencores de hombre de partido. Como escritor, esto le favorece; como pensador y juez, le daña. De su famosa *Historia* ya dije en otra ocasión que debía gran parte de sus bellezas oratorias á su misma intemperancia política, á su carácter de historia de facción ó de bandería, pero tan sincera, tan honrada y tan sabiamente parcial, que borra con lo que tiene de poema lo mucho que tiene de alegato. Lo mismo se puede decir de algunos de sus ensayos, especialmente del de Milton, que se resiente de la extrema juventud de su autor, no sólo en la parte política, que es una espantosa diatriba puritana, digna de ponerse al lado de la oración de Milton *Pro populo anglico*, sino en la misma parte literaria, donde el autor, encontrándose con Hegel sin quererlo ni saberlo, relega toda gran poesía á las sociedades primitivas y á los pueblos que no han salido de la infancia, haciendo tristes pronósticos respecto del arte de las sociedades cultas, que, según él, no puede existir más que por excepción y mediante un poderoso esfuerzo de voluntad que aisle al poeta de la sociedad que le rodea, y le vuelva, aunque sea momentáneamente, al período de espontaneidad y de creación. «Conforme la civilización avanza (dice textualmente Macaulay), el arte necesariamente declina.» Y lo funda en una definición muy estrecha de la poesía, «arte de producir ilusión á los ojos de la

mente por medio de creaciones imaginarias». El que quiera ser poeta en una sociedad culta, tiene que empezar por hacerse niño. Y no advierte Macaulay que no hay afectación peor que la del candor infantil en quien ya ha pasado de la infancia, y que ninguna poesía puede ser grande sino á condición de ser sincera.

Aparte de esto, Macaulay, como todos los críticos influidos en mayor ó menor grado por la escuela de Edimburgo, da al principio de la *asociación de ideas* un valor exagerado, haciendo consistir, por ejemplo, el principal mérito de la poesía de Milton en presentarnos asociaciones muy remotas y lejanas, y en sugerirnos mucho más de lo que expresa; como si al lado de esta poesía *sugestiva,* que ciertamente es de un efecto mágico, pero que da á las figuras de Milton cierta vaguedad flotante entre lo material y lo inmaterial, no existiese la gran poesía *icástica*, la de Dante, por ejemplo, cuyas figuras de este mundo ó del otro se levantan á nuestras ojos con la misma pujanza y relieve que las de Miguel Ángel.

Macaulay templó luego en el *Ensayo sobre Dryden* su teoría pesimista acerca de los destinos de la poesía, distinguiendo en ella dos especies, la poesía *creadora* ó *genial* y la poesía *crítica* ó *reflexiva*, y reconociendo las peculiares bellezas que caben en esta segunda; pero siempre la alteza de su espíritu le llevó á preferir aquellos sumos poetas que pueden ser considerados como las cumbres del arte: Homero, Esquilo, Píndaro,

Dante, Shakespeare, mostrándose duro con las medianías elegantes. Para él la corrección (así lo explica en su estudio sobre Byron) no está en lo acicalado de la frase, ni en la carencia de defectos palpables, sino en la verdad de los caracteres y de las situaciones, en la animación total del conjunto, en la creación de imágenes vivas; no en la conformidad con reglas absurdas de gramáticos y retóricos, tales como la famosa ley de las unidades dramáticas, sino en la sujeción á las leyes eternas del espíritu humano. Justificando una vez más con su ejemplo que el trato con la verdadera antigüedad, cuando más familiar y directo es, se convierte en la mejor escuela de independencia literaria, Macaulay, *scholar* perfecto, cuyos triunfos de humanista se recuerdan todavía en la universidad de Cambridge, aprendió en los griegos, tanto por lo menos como en Shakespeare, á ser romántico, con un amplio romanticismo propio suyo, que reclama la absoluta libertad dramática, la mezcla de lo trágico y lo cómico, la exhibición total de la naturaleza humana. Los héroes de la tragedia francesa le parecen figuras de cera, maniquíes de peluquería, y llega en esta parte adonde los mismos estéticos alemanes rara vez han llegado en materia de injurias y vilipendios. Admiraba la prosa de los franceses: en sus poetas (excepto Molière) no creyó nunca, ni menos en la poesía de sus imitadores ingleses, sin exceptuar al mismo Pope, ídolo de Byron.

Macaulay es sin duda el primero entre los

críticos vehementes y apasionados; inagotable de sarcasmos y de dicterios con sus víctimas, ya políticas, ya literarias, llámense Carlos I y Jacobo II, Croker ó Roberto Montgomery, sean célebres ú obscuros, llega con sus ídolos á los últimos términos del ditirambo: nada iguala á la pompa y á la brillantez, á la efusión y al calor, á la lluvia de metáforas y comparaciones espléndidas con que expresa estos contrapuestos afectos suyos. La crítica literaria es en sus manos una rama de la crítica moral, no un mero dilettantismo de artista. Detrás del escritor ve al hombre, digno de alabanza ó de vituperio, no sólo por sus escritos, sino por su vida, y se cree obligado á instruirle riguroso proceso. Y todo esto lo hace con más ó menos razón, pero siempre con inmenso talento, y con aquel espíritu justiciero y aquella honda convicción que son la primera fuente de toda grande elocuencia. El que no sienta arder en su alma esa llama divina de entusiasmo por las cosas grandes y de horror hacia las mezquinas y perversas, no debe imitarle, porque él nunca escribió por escribir solamente, sino que su arte de composición, su claridad y orden lúcido, y el movimiento y la vida de su estilo, y hasta sus defectos mismos, es decir, el abuso del estilo periódico y la búsqueda del efecto, están subordinados á su sinceridad absoluta de pensamiento, condición tan necesaria para formar escritores magistrales, como para formar hombres honrados é incorruptibles.

Si Macaulay es el tipo más puro y perfecto del espíritu clásico, del espíritu latino en la Inglaterra del siglo XIX, como á su manera lo fué Addison en la Inglaterra del siglo XVIII, así Carlyle, escritor apocalíptico y nebuloso, historiador iluminado y fantasmagórico, moralista puritano, metafísico panteista, es, con todas sus extrañezas y contradicciones, el más puro representante del espíritu germánico interpretado por un cerebro inglés: es, por decirlo así, un Juan Pablo mitigado, menos extravagante y menos poético que el otro, y dotado más que él del sentido de las realidades. ¿Quién concibe á Richter escribiendo un libro de historia tan erudito y paciente como la *Vida de Cromwell* de Carlyle, sacada punto por punto de las cartas y discursos del *Protector*? ¿Pero quién negará que el *Sartor Resartus* pudiera ser firmado por la misma mano que escribió *Hesperus* y el *Titán*?

En el caos de las especulaciones de Carlyle, expuestas por él con sistemática y fatigosa excentricidad, se distinguen dos ó tres puntos luminosos, dos ó tres ideas, ó más bien instintos fundamentales, que sirven de apoyo á su concepción del hombre y de la historia, á su filosofía, á su moral y á su crítica. Es la primera de ellas esa pasión por la realidad á que antes aludíamos: un *hecho*, por su sola condición de tal, aunque parezca pequeño y baladí, tiene á sus ojos valor más grande que toda creación de la fantasía. El carácter de todo héroe (ya veremos luego lo que Carlyle entiende por héroe),

en todo tiempo, en todo lugar, en toda situación, consiste en subordinarse á las realidades, en apoyarse en las cosas y no en las sombras ó apariencias de las cosas. Pero este *realismo* que Carlyle proclama, es en el fondo el más absoluto y místico idealismo, puesto que para él todo el universo es divino, toda la naturaleza es sobrenatural y un milagro patente. En todo hombre, en toda cosa hay una inefable significación divina, terrible y esplendorosa *(the unspeakable divine signifiance full of splendor and wonder and terror)*. Carlyle es teósofo, y contempla la naturaleza, no como cosa muerta, sino como un ser vivo, que exige de nosotros, sabios ó ignorantes, tributo de devota postración, de humildad de alma, de adoración silenciosa.

A este concepto de la naturaleza corresponde el concepto que Carlyle tiene del genio. Es una intuición, una visión interna *(insight)* del misterio de las cosas. La fantasía es el órgano de lo divino *(Fantasy is the organ of godlike)*; el entendimiento no es más que una ventana, la fantasía es un ojo, y Carlyle es el profeta de la fantasía. Las cosas que cuenta no las sabe, las *ve* con claridad de alucinado, y las expresa en un estilo de frenético. Y lo que ve es *la materia-espíritu*, la materia que sólo existe para representar exteriormente alguna idea. Con más ó menos distinción, más ó menos directamente, toda cosa es símbolo y revelación de lo Infinito: el símbolo guía y manda al hombre, le hace feliz ó desdichado, le envuelve y rodea por todas

partes: el Universo no es más que un vasto símbolo de Dios, y el hombre es otro símbolo, y todo lo que hace es simbólico; pues ¿qué otra cosa puede ser la vida, sino una revelación sensible de la fuerza mística que Dios imprimió en nosotros? Las generaciones van tomando unas tras otras la forma de un cuerpo, y saliendo de la noche Cimmeria, aparecen sobre la tierra con una misión del cielo.

Y aquí llegamos á la teoría de *Los Héroes*, que es uno de los puntos más originales y curiosos de la filosofía de Carlyle, y también de la del norte-americano Emerson, pensador de la misma familia. El *héroe*, según lo explica Carlyle en un libro especial sobre este asunto, no es sólo el *leader* de los hombres, el conductor de los pueblos, su educador y su modelo, y el verdadero autor y creador de cuantas cosas grandes lleva á término la especie humana, sino que es mucho más: es el mensajero que nos trae noticias de los misterios del Infinito; el que vive en comunión diaria con la substancia íntima de las cosas, con lo verdadero, con lo divino, con lo eterno que permanece oculto á los ojos de la muchedumbre bajo la capa de lo trivial y de lo transitorio. El héroe procede del corazón del mundo: es una partícula de la primitiva realidad de las cosas: sus palabras son revelaciones. En suma: la historia universal no es más que la historia de los grandes hombres, á los cuales Carlyle quiere que se tributen honores semidivinos. Cuanto vemos por el mundo

es encarnación de los pensamientos de algún grande hombre, y los grandes hombres son encarnaciones sucesivas de la fuerza divina, que vive lo mismo en el poeta que en el reformador ó en el mártir. Toda edad tiene su hombre necesario, y este hombre es el que resuelve en cada momento dado el *teorema de la representación del universo*.

Á través de las nieblas de este misticismo, obsérvese cómo el sentido práctico de la raza, aun en un visionario como Carlyle, corrige y atenúa en el sentido de la *acción*, y procura encarnar en individuos humanos las abstracciones que con nombre de filosofías de la historia habían brotado al calor del idealismo de Schelling ó de Hegel. El pensamiento de Carlyle era germánico y panteista en el fondo; pero al traducirse al inglés, aunque no fuese más que á medias, tenía que sufrir una modificación profunda. De otro modo, ni Carlyle hubiera encontrado lectores, ni mucho menos formado escuela.

La aplicación que Carlyle hizo de sus principios metafísicos á la crítica literaria ha de buscarse en su *Vida de Schiller*, en su libro de los *Héroes*, en el célebre artículo sobre Juan Pablo Richter que publicó en la *Revista de Edimburgo* [1], en sus lecciones sobre Shakespeare y Dante, en sus estudios sobre Goethe, Johnson, Burns y Rousseau, y en otros muchos artículos [2] reuni-

1 Vol. 46, Junio de 1827.

2 Los *Critical and Miscellaneous Essays* de Tomás Carlyle, forman cuatro volúmenes. He aquí algunos de los asuntos que en

dos bajo el título general de *Misceláneas*. Predomina siempre el concepto trascendental de mirar al poeta como intérprete de la idea divina que está en el fondo de toda apariencia fenomenal, como revelador de lo infinito, como encarnación de su siglo, de su nación, de su raza. Nace de aquí un singular desprecio de la forma, una especie de misticismo crítico, que atiende al valor moral de las ideas y de la persona del artista y desdeña ciegamente el valor de la expresión; un culto desaforado por todo lo excéntrico, irregular y violento, siempre que lleve el sello precioso de la sinceridad [1].

El influjo de las ideas y del estilo de Carlyle se deja sentir en el escritor inglés de nuestro tiempo que más de propósito y con mayor tenacidad y mejor éxito ha hecho de la Estética objeto principal, por no decir único, de sus estudios. El nombre de John Ruskin es hoy sinónimo, ó poco menos, de estética inglesa: detrás de él se agrupa una numerosa falange de artistas, de críticos y de poetas: los llamados *esteticistas*, los pintores *pre-rafaelistas*, los paisajistas secuaces de la manera de Turner, y hasta los innumerables viajeros y aficionados ingleses

ellos se tratan: Juan Pablo Richter, Werner, Roberto Burns, Goethe, Heyne, Voltaire, Novalis, Schiller, los Niebelungen, el Dr. Johnson, Diderot, Mirabeau, Walter Scott, Varnhagen von Ense.

1 Vide el estudio de Taine sobre Carlyle y el idealismo inglés, en el tomo v de su *Historia de la Literatura Inglesa*, páginas 226 á 328.

que continuamente invaden todos los museos y galerías de Europa, son en mayor ó menor grado discípulos de Ruskin, cuyos libros se han convertido en una especie de Alcorán, y producen cada día innumerables fanáticos. Y consiste en que nadie ha hecho tan activa campaña crítica como Ruskin; nadie ha llevado tan lejos el entusiasmo de la propaganda artística, ejerciéndola en todas formas, y gastando en ella dignamente su vida y sus cuantiosos bienes de fortuna, no sólo escribiendo y publicando extensas obras, sino adquiriendo cuadros y mármoles; fundando y dotando escuelas de dibujo, donde él mismo ha descendido á enseñar los primeros rudimentos; pensionando á jóvenes artistas que mostraban alguna feliz disposición; dando conferencias públicas y celebrando *meetings* para tratar de temas estéticos, y, en suma, haciendo más por las artes en su país que cuanto han podido hacer príncipes y magnates. Una vida tan noble y generosamente empleada predispone ya en favor de Ruskin, y esta buena predisposición no se desvirtúa, sino que más bien se acrecienta con el examen de sus libros, que son sin duda alguna lo más importante que hasta ahora ha producido la filosofía del arte fuera de Alemania, sin que valgan en contra de esto las infinitas contradicciones, paradojas é ideas falsas de que están literalmente sembrados [1], y

[1] *The Works of John Ruskin LL. D.* (London, 1871-1887.) Las principales obras son: *Modern Painters* (cinco tomos), *The Stones of Venice* (publicada por primera vez desde 1851 á 53,

que, no sólo perjudican á su mérito, sino que dan fácil victoria á sus enemigos. Porque Ruskin los tiene (como todo hombre que conmueve poderosamente la opinión de su tiempo y de su país) tan intolerantes y fanáticos como sus mismos partidarios. Sin ir más lejos, en un artículo recientísimo de la *Revista de Edimburgo*, se le trata poco menos que como á un charlatán, sin negarle por eso la representación de jefe de secta. Hay que advertir que el estilo de Ruskin es tan original y extraño como sus ideas, y que el autor abusa de cierta retórica amanerada peculiar suya, empeñándose en ser sin tregua ni descanso pintoresco y humorista, cuando podía ser elocuente de veras, y sin dificultad lo consigue cuando quiere dar de mano á sus habituales barroquismos.

Los escritos de Ruskin no tienen forma dogmática, sino popular y literaria; son, según el dicho de sus compatriotas, obras de *agitación estética*; pero á su manera desordenada é incoherente tocan casi todas las grandes cuestiones

reimpresa en 1885), *The Seven Lampes of Architecture*, *Lectures of Architecture and Painting*, *Notes on the Royal Academy*. Añádanse: *Arrows of the chace*, *A collection of Letters.... Orpington*, 1880.—*Praeterita* (1885).—*Hortus Inclusus*, *Letters to two Ladies*, 1887.

Como trabajos críticos sobre Ruskin pueden verse *L'Esthétique Anglaise, Étude sur M. John Ruskin, par J. Milsand* (París, 1864, Germer Baillière), y un artículo del *Edinburgh Review* de Enero del presente año 1888. La misma Revista había analizado ya las teorías de Ruskin, en los números de Octubre de 1851 y Abril de 1856.

de arte con novedad, con resolución, con pensamiento propio. El autor lo saca de quicio todo, porque espera así hacer mayor efecto en un público fácil á la emoción; sus mismas exageraciones y errores, que en un libro metódico y científico serían intolerables, constituyen una parte de su fuerza y explican su éxito. Ha escrito, no como expositor ni como filósofo, sino como combatiente: sus ideas, buenas ó malas, las ha lanzado á la arena con todo el calor y animación con que fueron concebidas: ha sentido el arte antes de escribir sobre él; ha mirado la naturaleza con propios ojos; conoce á fondo los procedimientos técnicos, y pone una inmensa erudición histórica al servicio de lo que él tiene por evangelio artístico. Acertará ó errará, ó más bien es seguro que acierta y yerra en cada página, por su aversión á las verdades medias y su desenfrenado temperamento oratorio; pero sus libros, tales como son, enseñarán siempre al artista mucho más que esas insulsas discusiones sobre lo Bello, escritas por hombres que jamás han sabido discernir la belleza cuando la han tenido delante de los ojos.

La campaña artística de Ruskin comienza en 1843, cuando el autor acababa de graduarse en Oxford. Á esa fecha se remonta el primer volumen de su obra monumental sobre los *pintores modernos,* no terminada hasta 1860, después de largas residencias en Italia, especialmente en Venecia, y de no leves cambios en las opiniones artísticas de su autor. El

primer tomo está dedicado casi enteramente á la pintura de paisaje, única que Ruskin había estudiado hasta entonces profundamente, y única que de verdad amaba antes de haber salido de su país. Turner era su ídolo, y precisamente está escrita la obra para defenderle de sus críticos. Hay, pues, en ella un exclusivismo ciego, que no concede á la pintura otro fin que representar y darnos á conocer exactamente los objetos de la naturaleza. Cualquiera tomaría á Ruskin por un *naturalista* en el primitivo y más genuino sentido del vocablo; pero en rigor es idealista acérrimo: lo que busca en la naturaleza no es la *sensación*, sino la *verdad*: menosprecia la *imitación literal*, y persigue el *carácter permanente de las cosas*, los misterios de invención y combinación por los cuales la naturaleza habla al espíritu, proclamando la operación incesante del poder divino que la embellece y glorifica. Con este espíritu de idealidad moral y religiosa procede Ruskin al estudio tan descuidado de la Física Estética, siguiendo á la naturaleza en todas sus manifestaciones: *verdades de tono, verdades de color, verdades de claro obscuro, verdades del espacio*, elementos particulares del paisaje, condiciones de los terrenos, vegetación, aire y agua.... Es riquísimo este tratado, y crece su mérito cuando recordamos que precedió en quince años á la aparición de la *Estética* de Vischer, primera donde estos puntos se trataron de una manera ordenada y científica. Pero Ruskin, con la libertad y con

el espíritu poético que la materia consiente y hasta exige, acumuló una masa de detalles observados con amor prolijo, y mereció por excelencia el título de tratadista clásico del paisaje, á la vez que de intérprete elocuentísimo é inspirado de las bellezas naturales, hábil lo mismo para leer en los contornos de la nube que en los nudos del árbol ó en los ángulos de la roca. Una *geología estética* nació como por encanto en su espíritu del estudio de las líneas de *estratificación*, de *proyección* y de *corrosión*, vistas por él con un poder de imaginación igual por lo menos á su poder de análisis. Las montañas adquirieron á sus ojos una estructura y anatomía tan perfectas como la de un ser organizado. Y quiso que el paisajista supiera penetrarse de toda esta poética ciencia, para que así llegara á ser el revelador de las fuerzas ocultas que dan á cada hierba y á cada flor de los campos, á cada clase de roca, á cada variedad de terreno, á cada especie de nube, su belleza distinta y perfecta, su expresión y oficio particular. «Toda formación geológica (decía) tiene sus rasgos esenciales y propios únicamente de ella; sus líneas determinadas de fractura que producen formas constantes en los terrenos y en las rocas; sus vegetales particulares, entre los cuales todavía pueden señalarse diferencias más particulares aún, que dependen de la variedad de elevación y temperatura. Sólo estudiando todas estas circunstancias y sometiéndose á la verdad del detalle puede lograrse reproducir el carácter sencillo y armo-

nioso que distingue á los paisajes naturales.» No hay, pues, verdad alguna de las ciencias naturales que pueda ser indiferente al pintor; pero el conocimiento de todas ellas nunca le dará la ciencia pictórica, nunca le enseñará á observar en la planta todos sus caracteres de forma y de color, viendo cada uno de sus atributos como un dato vivo; nunca le enseñará á ver en la flor un ser viviente con anales escritos en sus hojas, y pasiones palpitantes en sus movimientos. «Cuando la flor interviene en el cuadro, no es ya como simple punto de color ó como punto luminoso, sino como voz que sale de la tierra, como nuevo acorde de la música del alma, como una nota necesaria en la armonía de la obra, necesaria para su ternura como para su elevación, para su gracia lo mismo que para su verdad.»

En este sentido, y sólo en éste, entiende Ruskin estimar el valor de un cuadro *en razón del número é importancia de los datos que nos suministra sobre las realidades*. Lo que busca no son *datos*, á lo menos en el vulgar sentido positivista, sino lo esencial, lo característico, la huella de Dios en sus obras. Por eso quiere que las *cualidades primarias* del objeto (volumen, configuración, etc.) tengan más importancia á los ojos del artista que el color, que es una verdad secundaria, la cual depende tanto de nuestros órganos como del objeto exterior.

Y no es de ningún modo que Ruskin sea insensible á los atractivos del color: al contrario,

le siente con extraordinaria vehemencia (léanse sus juicios sobre los maestros venecianos); pero, dominado por el espíritu literario, quiere ver siempre no sé qué de simbólico en el arte, y así llega hasta la aberración de decir que el mejor cuadro es el que contiene mayor número de ideas y más altas, entendiendo por más altas las que son más independientes de la forma; con lo cual ciertamente estaría de más la pintura y todo arte plástico.

Pero á Ruskin no hay que pedirle mucha consecuencia ni trabazón filosófica. Lo que domina en su crítica pictórica, aparte de ese sentido de la realidad interna, es la aversión á las rutinas de taller, al *arte de aparato y de mentira*. En esto se funda su idolatría por el arte *pre-rafaélico* y sus invectivas formidables contra el arte del segundo Renacimiento, en que «la única ambición de los pintores fué hacer alarde de su habilidad técnica, mostrarse expertos en la ciencia anatómica, en el claro-obscuro y en la perspectiva, sirviéndoles de pretexto el asunto para lucir su ejecución, en vez de sacrificar la ejecución al asunto.... No tenían (prosigue) emoción religiosa que expresar: podían pensar fríamente en la Madona como en un pretexto admirable para introducir sombras transparentes y doctos escorzos. Podían concebirla, aun en su agonía maternal, con discernimiento académico, dibujar primero su esqueleto, revestirle de los músculos del dolor, con toda la severidad de la ciencia, arrojar luego sobre la desnudez de su deso-

lación la gracia de los paños antiguos, y completar finalmente, por el brillo estudiado de las lágrimas y por la palidez delicadamente pintada, el tipo perfecto de la *Mater Dolorosa*. Una manera tan científica de elaborar el asunto, no podía menos de traer consigo mayor respeto á la verosimilitud. Las *conveniencias*, la expresión, la unidad histórica fueron para el pintor obligaciones tan necesarias como la pureza de los aceites y la exactitud de la perspectiva. Repitióse que la figura de Cristo debía ser digna, la de los Apóstoles expresiva, la de la Virgen púdica y la de los niños inocente, y conforme á los nuevos cánones, pusiéronse á fabricar los pintores combinaciones de sublimidad apostólica, de dulzura virginal y de sencillez infantil; las cuales, por el sólo hecho de estar exentas de las imperfecciones chocantes y de los anacronismos del arte antiguo, fueron aceptadas como cosas verdaderas, como relación auténtica de acontecimientos religiosos».

Se habrá notado en este elocuente pasaje la extraña pretensión de encontrar en la pintura *una relación auténtica, una historia*. Es idea de las más arraigadas en el espíritu de Ruskin, y consecuencia de su teoría de la verdad artística. ¿Pero qué entiende Ruskin por historia? ¿Qué es lo que echa en cara á Rafael cuando nos dice que sus obras no son *relaciones históricas*, ni intentan siquiera presentar ningún hecho real ó posible, sino que se reducen á combinaciones de bellas apariencias y de gracias especiosas con-

forme á ciertas fórmulas académicas? ¿Aspira Ruskin á la exactitud arqueológica? Nada de eso: prefiere el anacronismo candoroso de los maestros primitivos; y lo que llama verdad, y lo que llama historia, no es en el fondo otra cosa que la sinceridad con que el artista debe dejarse dominar por el asunto. «Todos los grandes artistas (escribe) ven lo que pintan antes de pintarlo; lo ven de un modo enteramente pasivo, y no podrían dejar de verlo aunque quisieran. Y nada importa que lo vean con los ojos del cuerpo ó con los del espíritu, porque de todos modos reciben literalmente la impresión de una imagen. El sitio, el personaje, el acontecimiento, están delante de ellos como en una segunda vista, y, quiéralo ó no el pintor, todas esas cosas reclaman su derecho á ser pintadas tales como se muestran, sin cambiar una sola *iota*. Porque cada una de esas cosas, en su género y en su grado, es una verdadera visión, un apocalipsis, y van acompañadas siempre de un sentimiento, que es como el eco de aquel mandato: «escribe las cosas que has visto y las cosas que »son». La aparición, por otra parte, no viene sola; se desarrolla en su orden propio, en un orden que ha sido escogido para el pintor y no por él. La voluntad, los conocimientos, la personalidad del *vidente*, para nada entran aquí. No es más que un amanuense. Todo esfuerzo para producir un resultado semejante por medio de cálculos y principios; toda tentativa para corregir ó reformar el orden primitivo de la vi-

sión, no es ya invención, sino todo lo contrario: es la negación misma de la invención, porque la invención no es más que la *afluencia involuntaria de una serie de imágenes ó concepciones que por sí mismas se presentan tales como deben permanecer en el arte*.... Todos los conocimientos de anatomía, de perspectiva ó de geometría, nunca harán capaz á un hombre de adivinar cómo una cosa debe ser y aparecer, cuando no ha visto por sus propios ojos cómo es y cómo aparece en la realidad. El artista no es más que un hombre que ha recibido de Dios el genio de ver y sentir, de recordar los fenómenos y las impresiones que le han causado. Sin saber nada sobre la constitución geológica de las rocas, un visionario como Turner descubre más sobre la forma de las montañas que lo que sabrán nunca todas las Academias de la tierra.... La grandeza en materia de arte, ni se adquiere, ni se enseña: es la expresión del alma de un hombre á quien Dios ha hecho grande.»

Tal es la clave de la Estética de Ruskin, ó más bien de su cruzada contra el Renacimiento y el arte académico. Lo que pide al artista es *humildad* delante de la naturaleza, *humildad* delante de la historia. Todo el que ha tenido la pretensión de embellecer la obra de Dios, de hacer una selección y depuración de las bellezas naturales, de sustituir sus propias ideas á las ideas de la naturaleza, es para Ruskin un apóstata, un blasfemo, un pedante, y además un enemigo personal suyo, con quien se encarniza sin

misericordia. Ni el mismo abate Gaume, ni Júngmann, ni todos los declamadores de la extrema izquierda neo-católica, han superado las violencias á que se entrega Ruskin, confundiendo sus iras de protestante con sus furores de estético entreverado de místico y realista. Véase una leve muestra de estas catilinarias, que llenan volúmenes enteros de sus obras:

«Entonces apareció aquel arte racionalista que comúnmente se designa con el nombre de Renacimiento, arte señalado por el empeño con que vuelve á los sistemas paganos, no para adoptarlos y elevarlos hasta el Cristianismo, sino para ponerse en su séquito como imitador y discípulo. En pintura tiene por caudillos á Julio Romano y á Nicolás Poussin; en arquitectura á Palladio y Sansovino. Con él se manifiesta en seguida la decadencia en todas direcciones, y sube la marea de necedades é hipocresías. De la mitología mal comprendida se cae en la frenética sensualidad, sustituida á la representación de asuntos cristianos, que resultan blasfematorios bajo la brocha de los Caraccis. Dioses sin poder, ninfas sin inocencia, sátiros sin rusticidad, hombres sin carácter humano se mezclan confusamente en grupos imbéciles sobre la tela torpemente manchada y prostituida. Las calles se inundan de afectaciones teatrales y de mármoles insolentes. La inteligencia, enervándose por el abuso de sí misma, sucumbe más y más cada día. Una vil escuela de paisaje usurpa el puesto de la pintura histórica, que cae en una cínica pe-

dantería. Es la edad de oro de Salvator Rosa con sus sublimidades de la hampa, de Claudio de Lorena con su ideal de confitería, de Gaspar Poussin y de Canaletto con sus monótonos y antipáticos procedimientos de fabricación. Y entretanto, en el Norte, almas embrutecidas se consagran á copiar prolijamente ladrillos y nubes, bueyes gordos y cenagosos pantanos.»

Es evidente que á un crítico de esta especie se le puede pedir todo menos serenidad y templanza. Admirable por la ciencia y por la pasión, hace crítica personal, crítica de temperamento. Entre la adoración y la injuria no conoce medio. Hay regiones enteras del arte que para él han permanecido siempre cerradas, y, por caso singular, su antipatía y su ceguedad se extienden igualmente á dos formas de arte tan opuestas como la pintura neerlandesa y la pintura italiana del siglo XVI.

Iguales son sus preocupaciones en lo tocante á la arquitectura. Culto idolátrico á lo bizantino y á lo gótico : guerra á muerte á la arquitectura greco-romana. No se respira otra cosa en la grande obra de *Las Piedras de Venecia*, en *Las Siete Antorchas de la Arquitectura*, en todos los inmensos trabajos que Ruskin ha llevado á cabo, poseído y dominado por su ideal predilecto. Las siete antorchas del arquitecto son las virtudes teologales y cardinales, y los progresos de la arquitectura están en razón directa de la intensidad del sentimiento cristiano, entendido por él de un modo individualista y protestante.

Lo más original y nuevo de la teoría arquitectónica de Ruskin es la importancia extraordinaria que concede á la intención decorativa, y sobre todo á la imitación ó reproducción de las formas orgánicas. ¿Es una consecuencia forzosa de su teoría del paisaje y de su respeto á la verdad natural, ó más bien debe tenerse por una paradoja nacida del deseo de renovar un asunto tan trillado y exhausto como el panegírico del arte ojival? Esto último debe de ser, y es lástima que así sea; porque el amor á lo nuevo y á lo insólito ha arrastrado á Ruskin á defender con pertinacia que la mayor belleza de la arquitectura gótica consiste (¿quién lo había de pensar?) en haber preferido para la ornamentación las plantas y los animales, que son obra de Dios y reflejan sus divinas perfecciones. «Toda decoración monumental debe tomar sus asuntos de las obras de Dios.» Y, partiendo de aquí, sostiene que el gótico no es arte muerto, sino arte que puede vivir, penetrado y sostenido por el amor á la naturaleza y aplicado á todos los usos domésticos y familiares. «El gótico no es pura tradición eclesiástica, ni cábala de signos enigmáticos; no es un arte para uso de los caballeros y de la nobleza, ni un arte patriótico y romántico, sino un arte para todo el mundo y para todas las circunstancias, arte de aplicaciones infinitas, y capaz de renovarse perpetuamente, y es, sobre todo, un arte práctico, popular, útil, doméstico.» El Renacimiento se empeñaba en sujetar toda cons-

trucción á un cierto modelo inflexible. Por el contrario, el mérito del arte gótico consiste en ser el más flexible de todos, el que más honradamente se ha propuesto adaptar la apariencia á la conformación total, más bien que la conformación á la apariencia. Todos sus elementos materiales se hallan, por decirlo así, en estado fluido é indeterminado: con ellos pueden hacerse cabañas, catedrales ó fortalezas, amplias salas ó estrechas torrecillas, flechas agudas ó torcidas escaleras; todo con la misma gracia fácil, y sin que su energía se agote nunca.»

De todo esto se infiere que el gótico de Ruskin, esa especie de *gótico burgués* y al alcance de todas las fortunas, tiene poco que ver con el gótico de los Schlegel y de los poetas románticos, lleno de intenciones místicas y de elevaciones á lo infinito. Es más: Ruskin, lanzado en la peligrosa carrera de decir todas las cosas al revés para suspender y maravillar á los lectores, asienta con mucha formalidad que es un gusto vulgar y extraviado el que juzga de un edificio por el efecto total de sus masas y de sus proporciones, porque lo único realmente importante son las decoraciones esculturales, manifestación de la vida. De esto á negar á la arquitectura el derecho de existir como arte independiente, no hay más que un paso. Ruskin pretende, con razón, que cese el divorcio entre las dos artes, y vuelvan, como en lo antiguo, á ser cultivadas por una misma persona; pero en rigor no trata de hermanar la escultura y la arquitectura, sino

de matar lisa y llanamente á la segunda. En el fondo de su alma, la arquitectura, como arquitectura, no le entusiasma. Á la belleza de las líneas es poco sensible, al paso que siente con extraordinaria energía toda belleza orgánica. No sólo la reproducción directa de una forma cualquiera del mundo vegetal ó animal, sino todo lo que indirecta y hasta involuntariamente sugiere en la decoración arquitectónica el recuerdo de alguna belleza física, todo lo que aparta de la memoria los principios geométricos, todo lo que despierta la noción de la vida, tiene á sus ojos atractivo inmenso, ó más bien único. «Los Griegos (escribe) se complacían en sus triglyphos y en sus hojas de acanto, y no deseaban más: sobresalían en realizar sus proyectos, en disponer artísticamente sus líneas, tenían un arte, en cotejo con el cual parecen bárbaros los procedimientos bizantinos. Pero en esta barbarie había un poder, no analítico, sino comprensivo y misterioso, poder que tiene más fe que reflexión, que siente más de lo que llega á explicar, y que se precipita como el viento ó el torrente de las montañas. No encuentra reposo en la expresión de ninguna forma, no puede enterrarse como el alma griega en una de sus invenciones: su escritura de imágenes está aprendida en las sombras de las tempestades y de las montañas: es parienta y amiga de la noche y del día, que reinan alternativamente sobre la tierra.»

¿Cuál es, por consiguiente, el modo de renovar la arquitectura y levantarla de la postra-

ción en que la ha hecho caer el espíritu científico? Ruskin tiene una receta, á su parecer infalible: «Esculpir sobre nuestros edificios las flores y los frutos de nuestros campos; trasladar á nuestras fachadas todos los misterios que encierran las criaturas del aire, de la tierra y del agua».

Las teorías de Estética general tienen en Ruskin mucha menos novedad que las de Estética aplicada, y se resienten del vicio capital de la Metafísica inglesa; es decir, de ser una pura psicología. Ha analizado sutilmente el fenómeno de la *composición* artística, comparándole con una producción orgánica: ha distinguido tres momentos en la imaginación (imaginación *esemplástica* ó unificadora de lo múltiple; imaginación *penetrativa*, que se apodera de la verdad esencial del objeto; imaginación *contemplativa*, ó transformadora), ha dedicado largos estudios á lo que él llama *ideal grotesco*, ó sea al humorismo; pero ha confundido totalmente lo bello con lo real, con lo infinito, con la unidad, con el reposo, con la simetría, con la medida, con la adaptación al fin, y sobre todo con el sentimiento ético. Hay tal contradicción é incoherencia en sus ideas filosóficas, que sería demasiado rigor pedirle cuenta de ellas. Ruskin es artista y hombre de impresiones: no es filósofo, ni lo pretende. Su obra tiene las grandes cualidades y los defectos y limitaciones de la imaginación inglesa: es obra de moral y de agitación artística; pero sólo á medias puede llamarse obra de ciencia.

Y, sin embargo, Ruskin ha hecho por la Estética más que todos los filósofos ingleses juntos, sin exceptuar ni á los metafísicos ni á los positivistas; ni á los que pertenecen á la escuela *apriorística*, como Hamilton, Whewell, Mansel y Ferrier, ni á los que militan ó han militado en la escuela experimental, como Stuart Mill y su padre, Herbert Spencer, Bain, Jorge Lewes, etc., representantes de las varias direcciones conocidas con los nombres de *psicología de la asociación, filosofía inductiva*, *evolucionismo*, *psicología fisiológica*, etc., entre todas las cuales hay profundas diferencias, aunque el impulso sea común. Á decir verdad, la Estética no existe como ciencia separada en las escuelas filosóficas de Inglaterra, y la mayoría de los tratadistas se limitan á estudiar en la psicología los fenómenos afectivos producidos por lo bello, lo sublime y lo feo. Así lo hicieron los escoceses, y así también James Mill en su *Análisis de los fenómenos del espíritu humano*, obra á la cual se remonta históricamente la psicología de la asociación. Por este mismo principio explica James Mill la emoción estética, negando la existencia de un sentido particular de lo bello, poniendo la característica de lo sublime en su asociación con las ideas de poder, majestad y profunda melancolía, y dando claras muestras de confundir, como todos los sensualistas, lo bello con lo agradable. La *Lógica* verdaderamente magistral de su hijo, es muda sobre estas cuestiones. En el libro de Bain *The Emotions and the Will* hay un conato informe de

estética positivista. Bain ha sido de los primeros en Inglaterra que han aplicado al análisis de los fenómenos mentales el método de las ciencias físicas, partiendo de lo que él llama *espontaneidad cerebral*, y encabezando su psicología con una descripción del sistema nervioso. La imaginación es para él un modo de *asociación construſtiva (construſtiveness)* de sensaciones, acompañada de un elemento emocional. El sentimiento de lo bello se explica por la armonía; el sentimiento de lo sublime por la simpatía de nuestra alma con el poder que se desarrolla ante nosotros. Lo sublime *verdadero y literal* es la manifestación del poder humano, y sólo por analogía aplicamos el concepto de sublimidad á la naturaleza. Ideas de la estética kantiana estropeadas y empequeñecidas por los positivistas.

Más importancia tienen los estudios estéticos de Herbert Spencer, único escritor de esta escuela á quien puede concederse verdadera vocación y talento de metafísico, y único que ha acertado á reducir á ley general lo que en los otros es un caos de observaciones dispersas. La teoría estética de Spencer no está formulada en libro aparte, como lo están su psicología, su biología, su sociología y su ética, sino en ensayos sueltos sobre particulares cuestiones [1]; pero

[1] Los principales son: *De lo útil y de lo bello* (publicado en *The Leader*, en 1852).—*De la Belleza en la persona humana* (íd., íd.).—*De la Gracia* (íd., 1854).—*De la Fisiología de la Risa (Macmillan's Magazine,* Marzo de 1860).—*Los Orígenes de los estilos en Arquiteſtura (The Leader,* Enero de 1852).—*La*

todos ellos se enlazan más ó menos con el principio de la *evolución*, que es lo que da nombre, unidad y trabazón lógica á su sistema. Como todos los positivistas, y en mayor grado que ninguno de ellos, por ser mayor su capacidad filosófica, Herbert Spencer suele saquear, confesándolo ó no, á los metafísicos más idealistas; y así como en el fondo de su filosofía es visible la influencia de la concepción hegeliana, así en sus ideas estéticas reaparecen (¿quién lo diría?) algunos de los puntos fundamentales de la estética de Schiller, el más lírico y menos naturalista de los poetas y de los críticos. Si en filosofía hubiera plagios, Herbert Spencer debería ser acusado de plagiario; pero él mismo desarma toda crítica, confesando que encontró hace muchos años en un autor alemán, *de cuyo nombre no se acordaba*, la idea fundamental de considerar los sentimientos estéticos como afines al placer del juego. Y ciertamente que no deja de parecer afectado el olvido del nombre de autor tal como Schiller, cuando se recuerda al pie de la letra una teoría suya tan importante, de la cual ha salido, no solamente la estética de Spencer, sino también la de Grant Allen. Es, pues, doctrina de todo punto

Filosofía del estilo (*Westminster Review*, Octubre de 1852).—*Origen y función de la Música* (*Macmillan's Magazine*, Octubre de 1857). Todos estos artículos han sido reproducidos en la colección de *Ensayos Científicos, Políticos y Especulativos* de Herbert Spencer (1875, tres volúmenes), y traducidos al francés por M. A. Bordeau (París, 1877, Germer Baillière) con el título fantástico y bastante impropio de *Essais sur le Progrès*. Véase además el último capítulo de los *Principios de Psicología*.

idéntica á la que asentó Kant en la *Crítica del juicio*, y desarrolló luego magistralmente el autor de las *Cartas sobre la educación estética*, la que enseña que el placer de la belleza nace del libre juego de nuestras facultades, y no de la satisfacción de ninguna necesidad apremiante: que hay en el hombre un exceso de actividad y energía cuyo empleo instintivo no puede ser otro que el arte, resultando así plenamente confirmada aquella sentencia de Voltaire: «Lo superfluo es cosa muy necesaria». Spencer sostiene además que el placer del arte, como el del juego, no está ligado á las funciones vitales, ni nos produce ventaja alguna positiva, consistiendo su mayor excelencia en su propio carácter contemplativo y ocioso, en ser cosa de lujo y totalmente desinteresada, por más que pueda considerarse también como una gimnasia del espíritu ó del sistema nervioso, y en tal concepto tenga la utilidad práctica y directa que todo ejercicio gimnástico produce, y sea elemento de todo punto indispensable en la evolución humana. Todo lo que tiene carácter de deseo ó necesidad contradice á la emoción estética, no menos que el perseguir lo bueno y lo útil y cualquier otro fin determinado. Herbert Spencer profesa en otros términos la doctrina kantiana de la *finalidad sin fin*. Lo útil no se convierte en bello sino cuando cesa de ser útil. De aquí deduce Spencer que los artistas harán bien en no copiar escenas de la vida actual, sino que deben crear un mundo nuevo que nos haga olvidar de la rea-

lidad, y no despierte en nosotros pasiones ni intereses del momento. De este modo, lo que en una época ha tenido carácter útil y serio, adquiere, andando el tiempo, verdadero carácter de serenidad estética. Un castillo arruinado puede servir de ejemplo de esta metamorfosis por virtud de la cual lo útil se convierte en bello. Las reliquias visibles de las sociedades pasadas se convierten en un ornamento para nuestros paisajes, y los hábitos y modas de otros tiempos, las creencias y supersticiones, las tiranías y las luchas, cuanto fué para los contemporáneos realidad muchas veces rigurosa y prosaica, es ahora el material predilecto de nuestras historias novelescas, y resulta poético por el contraste con nuestra vida cotidiana. No es maravilla, pues, que Spencer, el filósofo de la evolución y del progreso, sea tradicionalista en arte, y completamente enemigo de lo que llaman modernismo. Para el filósofo inglés, las cosas y los acontecimientos que están muy cerca de nosotros, y que sugieren ideas poco alejadas de nuestra vida ordinaria, son casi siempre de escasa utilidad para el artista.

Hay otros puntos muy ingeniosamente tratados en la Estética de la *Evolución*. Spencer dedica, por ejemplo, un ensayo especial á la determinación del concepto de *la Gracia*. Una acción es tanto más graciosa cuanto mayor libertad supone y menos esfuerzo muscular exige. La libertad en los movimientos es el alma de la gracia. Una forma es graciosa cuando re-

vela una fuerza que se desenvuelve sin esfuerzo. No hay movimiento más gracioso que el movimiento curvilíneo, porque la línea curva, formada de infinitas líneas que se funden entre sí sin interrupción, es el schema de un movimiento en que hay la menor pérdida de fuerza posible y no se exigen esfuerzos inútiles á ningún músculo. Viene á ser, pues, la gracia una *economía de fuerzas*, ó una fuerza fácil y simpática. Considerada desde el punto de vista subjetivo, la idea de la gracia tiene su principio en la simpatía. Cuando tenemos á la vista actitudes violentas ó presenciamos movimientos torpes, sentimos, aunque débilmente, la misma sensación desagradable que experimentaríamos si esos movimientos fuesen nuestros. Y, por el contrario, en presencia de los movimientos fáciles, experimentamos por simpatía las mismas sensaciones de placer que suponemos en el que los ejecuta.

La *fisiología de la risa* es otro de los estudios más interesantes de Herbert Spencer. Bain había dividido las causas de la risa en *físicas* y *morales*, siendo físicas, entre otras, el frío, las cosquillas, ciertos dolores agudos, el histérico, etc., y reduciéndose en rigor las morales, no al sentimiento de contradicción ó de discordancia, como vulgarmente se cree, ni al sentimiento de superioridad (como opinaba Hobbes), sino á un acrecentamiento y exuberancia de vida y de energía que sentimos en propia conciencia. Spencer ha llevado más adelante el análisis,

definiendo la risa como una descarga involuntaria del exceso de actividad nerviosa, como una acción refleja que transforma la excitación de los nervios en movimiento muscular, sin más objeto que gastar un excedente de fuerza nerviosa. En cuanto á la discordancia, es cierto que puede producir la risa; pero no toda discordancia, sino sólo la que podemos llamar *descendente*, es decir, la que resulta de pasar repentinamente la conciencia de los objetos grandes á los pequeños. Por el contrario, la *discordancia ascendente*, en vez de risa, produce asombro, que se manifiesta por un movimiento muscular enteramente inverso.

La estética aplicada á las artes debe poco á Spencer. Sin embargo, ha tratado de ella en tres ensayos, dedicados respectivamente á la arquitectura, á la música y á la retórica. Su teoría musical es antítesis perfecta de la de Hanslick. Para H. Spencer, como para nuestro Eximeno y otros sensualistas, la Música es una forma del lenguaje. Toda Música era vocal en su origen: las variaciones de la voz son efectos fisiológicos de variaciones en los sentimientos: la razón del poder expresivo de la voz ha de buscarse en la relación general entre las excitaciones musculares y las excitaciones mentales. El lenguaje natural de las emociones emplea los mismos elementos que la Música; sólo que ésta los exagera, viniendo á convertirse en una *forma ideal del lenguaje de la pasión*. El canto primitivo, el canto épico, no era más que un recitado. De

la epopeya nació la oda, y del recitado la música lírica, cuando el recitado, que basta para expresar los sentimientos colectivos, no pudo expresar los sentimientos personales del músico, que son más variados, más vivos, complexos y misteriosos. La Música toma y emplea como materia bruta é informe las diversas modificaciones de la voz, resultado fisiológico de la exaltación del sentimiento, y las combina y complica, exagerando los signos característicos del lenguaje de la pasión. Sólo así se explica la fuerza expresiva de la Música, y especialmente de la música vocal, y el poder misterioso que tiene de acrecentar la *simpatía* entre los hombres y prepararlos á una felicidad superior, á una vida ideal y nueva, en que los sentimientos más delicados y complexos, que ahora son patrimonio de una porción selecta de la humanidad, llegarán á extenderse á toda ella y mejorarán su condición moral. Guiado por estas consideraciones, no sólo coloca Herbert Spencer la Música á la cabeza de todas las Bellas Artes, sino que quiere hacer de ella una especie de religión ó de vago misticismo, tendencia que hemos encontrado en Schopenhauer y en los wagneristas.

En las ideas de H. Spencer sobre la arquitectura es visible la influencia de Ruskin. Spencer opina que media una relación muy estrecha entre los diversos estilos de arquitectura y las diferentes clases de seres que hay en la naturaleza. La simetría de los edificios griegos y ro-

manos parece haber tomado su modelo del reino animal : la arquitectura gótica, que es más irregular, parece imitar con preferencia las formas del reino vegetal ; y los edificios, enteramente irregulares y románticos, como los castillos, parecen construidos á imitación de las formas del mundo inorgánico. Además, como por instinto y sin reflexión, la obra arquitectónica suele encontrarse en armonía con el sitio en que está edificada, armonía que no puede explicarse sino suponiendo que los objetos que la rodean han dejado impreso algo de su carácter esencial en el modo y estilo de construcción adoptado. Y si hay excepciones de esto, consiste en que las razas llevan consigo en sus emigraciones sus sistemas de arquitectura, y no siempre es posible distinguir los indígenas de los naturalizados.

La Retórica de Herbert Spencer está expuesta en su ensayo sobre la *filosofía del estilo*. Esta filosofía es muy inglesa : casi se puede reducir al principio de la *economía*. Siendo el lenguaje una máquina para la transmisión de las ideas, su ley fundamental es *economizar* la atención del lector ó del oyente. De aquí infiere Spencer que, cuando se escribe en inglés, deben preferirse las palabras de origen sajón á las de origen latino, entre otras cosas, porque son más breves; y que en toda lengua deben preferirse los términos concretos á los abstractos. El orden de las palabras debe representar el orden lógico de las ideas, para evitar al espíritu esfuerzos de memoria. Pero este orden lógico le entiende Spencer

á la manera inglesa, preceptuando que el adjetivo vaya delante del sustantivo, y el complemento antes de la idea principal, para que ésta sea desde el primer momento concebida en su totalidad. En el mismo principio de economía se funda (¿quién había de pensarlo?) el empleo de las figuras y de los tropos, y la teoría del lenguaje poético y del ritmo. Como la prosa es completamente libre é irregular, exige del lector un gasto mucho más grande de energía mental, al paso que el ritmo nos permite economizar nuestras fuerzas, previendo de antemano la atención que tenemos que emplear para percibir cada sílaba. Tiene además la ventaja de imitar el lenguaje natural de la pasión y despertar en nosotros el recuerdo vago de emociones pasadas.

No es posible entrar en todos los detalles técnicos que realzan este ensayo, notable como todos los restantes, más que por la novedad, por la agudeza del pensamiento, por la lucidez del estilo, y á veces por cierta nota humorística, no rara en el ingenioso y cáustico censor de las *buenas maneras* y de las *costumbres comerciales*. De todos modos, Spencer no es estético de profesión: el verdadero representante de la Estética, dentro de la escuela evolucionista, es Grant Allen, á cuyo nombre puede añadirse el de James Sully, que, en su obra *sobre la sensación y la intuición*, ha aplicado también á las artes la teoría de la evolución [1].

[1] En la *Revue Philosophique* de Ribot (1880) puede leerse un artículo de Sully sobre *las formas visuales y el placer estético*.

Los trabajos de Grant Allen son numerosos; pero la base de sus especulaciones ha de buscarse en su tratado de *Estética Fisiológica* [1], publicado en 1877, al cual sirven de complemento su estudio sobre *el origen de lo Sublime* (1878) [2], su libro *sobre el desenvolvimiento del sentido del color* [3], y sus artículos sobre *la evolución estética en el hombre* [4]. Desarrollando y continuando las tendencias de Spencer con un sentido más francamente materialista, representa la Estética de Grant Allen la reacción más violenta contra el espíritu idealista de las escuelas alemanas. Y sin embargo Grant Allen, lo mismo que Spencer, va á pedir prestado á Kant y á Schiller el principio del *juego;* y así, contradiciendo su propia filosofía utilitaria, vese obligado á afirmar el desinterés y la libertad del arte y de la emoción estética, desinterés incompatible con una teoría que reduce esta emoción al placer ó al dolor físico, entendiendo por placer el ejercicio normal de un órgano, y por dolor la tendencia á alterarle y destruirle. Pero el mismo Grant Allen confiesa, como había confesado su maestro, que las impresiones estéticas se distinguen de las demás en no tener

[1] *Physiological Æsthetics:* London, 1877, Henry S. King et C.

[2] Publicado en la revista *Mind* (Julio de 1878).

[3] *The colour sense, its origin and developpement:* London, Trübner, 1878.

[4] *Mind,* Octubre de 1880. En la revista de New Yorck *The Catholic World* (número de Enero de 1883), se lee un artículo de C. M. O'Leary, sobre *la nueva teoría estética* de Grant Allen.

por resultado el cumplimiento de una función vital, sino que en ellas la actividad nerviosa se desarrolla *libremente* y por el mero placer de ejercitarse y de gastar un esfuerzo de fuerza. Son, por consiguiente, no un *trabajo*, sino un *juego*, puesto que el juego tiene por carácter principal la ausencia de toda finalidad real y adecuada y el poder contentarse con un objeto ficticio. De ahí que los placeres estéticos sean tan frecuentes, como raros los dolores. No hay que confundir, sin embargo, el *juego* con la actividad estética. Difieren entre sí como el género y la especie. No todo juego es estético. Este calificativo sólo puede aplicarse á las funciones *receptivas* ó *pasivas* (contemplación de un cuadro, audición de la música). La belleza estética consiste en provocar con la menor fatiga el mayor estímulo posible en aquellas actividades humanas menos ligadas con una función vital. Grant Allen lo expresa con esta fórmula: «Entendemos por placer estético el concomitante subjetivo de un exceso normal de actividad (no directamente enlazado con la propia conservación) en los órganos periféricos del sistema nervioso cerebro-espinal».

Nuestro autor examina muy atentamente las condiciones fisiológicas de esta emoción, exponiendo con este motivo una teoría general de las sensaciones. El mundo de la Estética empieza para él en las sensaciones del gusto, cuya plena satisfacción nos produce ya un placer semi-estético, *aunque del orden más ínfimo*. Con-

sideradas en sí mismas, ni las sensaciones del gusto ni las del olfato alcanzan gran valor estético; pero pueden tener alguno más bien como *elementos de representación y asociación* que por sus satisfacciones actuales. La superioridad del oído y de la vista consiste en que no se ponen en contacto inmediato con los objetos, siendo, por tanto, esencialmente propios tales sentidos para percibir esas leves distinciones intelectuales que son el alma y el carácter distintivo de la emoción estética. En las sensaciones del oído los nervios están en vibración continua: cuando las vibraciones del aire favorecen á las suyas, hay placer simpático, y su fuerza se aumenta. Al contrario, cuando las vibraciones del aire contrarían á las vibraciones internas, se hacen antipáticas, y engendran dolor. En su estudio sobre la Música (intensidad, ritmo, intervalos), G. Allen sigue las huellas de Helmholtz y del fisiólogo Hermann.

En cuanto á las sensaciones del órgano de la vista, Grant Allen opina que nuestro órgano se ha *adaptado* al medio visible de tal suerte, que hay fibras proporcionales en número á las sensaciones correspondientes. Por eso la combinación de los colores produce efectos de armonía y disonancia semejantes á las combinaciones de sonidos. Cuando una parte de la retina ha sido ocupada por una sensación de color determinado, quedan agotadas todas las fibras de aquella región que corresponden á este color. Pero como el resto de la retina continúa siendo excitable, se produce una imagen negativa que tiene por

límites los contornos del objeto. «Toda armonía de colores consiste en una concordancia de tintas tal que las diversas porciones de la retina reciban su excitación en el orden menos fatigoso: la disonancia estriba en lo contrario.»

De un modo semejante procede Grant Allen en cuanto á los placeres que se enlazan con la percepción de las formas: «las varias figuras determinan estímulos variados». La Poesía se resiste más á estas fáciles explicaciones fisiológicas, y sin duda por eso es pobrísima la obra de Grant Allen en lo concerniente á ella.

En cuanto al origen y desarrollo del sentido del color, Grant Allen, fervoroso darwinista, nos enseña que los atributos estéticos no se adquieren por los seres vivos sino con un fin de utilidad, y ofrecen siempre alguna ventaja á la especie en su lucha por la existencia. ¿Cómo concertar esto con el desinterés y el *libre juego?* Grant Allen no se cuida de salvar la contradicción, y prosigue estudiando la evolución del color en el reino animal. Los insectos persiguen á las flores; los pájaros y los mamíferos á los frutos, y nuestro filósofo nos enseña muy gravemente que la persecución de las flores ha inspirado á los insectos el gusto del color, que, aplicado luego á la selección sexual y fortificado por ella, ha determinado en los insectos la adquisición de colores brillantes. La misma causa ha producido efectos idénticos en las aves y en los mamíferos comedores de frutos. El sentido del color, heredado por el hombre de los mamí

feros comedores de frutos, *antepasados suyos*, ha desarrollado y producido las bellas artes correspondientes. Nuestro autor no quiere convenir con Gladstone y con Hugo Magnus, que no hacen remontar más que á tres mil años el desarrollo del sentido del color en el hombre. La verdad es que en esto, tan adelantado está Gladstone ó Hugo Magnus como Grant Allen, y es fuerte cosa que nos quieran hacer pasar por ciencia positiva y experimental estos sueños y novelerías científicas. Es de ver y aun de reir la pompa y el énfasis con que los adeptos del positivismo y del evolucionismo ponderan y magnifican estas pobrezas, y creen con ellas haber arrinconado como vetusta é inservible toda especulación metafísica. Si hemos de creerles, todas las partes de la filosofía se están renovando desde el punto de vista de la evolución. La Estética se transforma también: los tipos eternos que tenían siempre ante sus ojos los filósofos espiritualistas cuando trataban de las leyes de lo bello, han perdido su antiguo resplandor; nadie se cuida de consultarlos. Platón, Schelling y Hegel están arrinconados para siempre. La Estética nueva se construye poco á poco, preocupándose de cuestiones que la antigua Estética consideraba como ínfimas, tales como *el sentido de la belleza en los animales*, las condiciones físicas de nuestras sensaciones agradables, la relación de las sensaciones agradables desinteresadas con las funciones vitales, *el origen y primeras manifestaciones de tal ó cuál sentido estético en la*

serie zoológica y en el hombre. «Los antiguos libros acerca de lo Bello (dice Espinas, de quien son éstas y otras no menos desaforadas proposiciones) tomaban sus ejemplos de las obras de Rafael y de Mozart; los modernos lo hemos arreglado de otro modo, y preferimos el estudio de los restos de la alfarería primitiva y de la música rudimentaria de los salvajes, cuando no del canto de los pájaros ó del adorno de los mamíferos [1].»

Líbrenos Dios de negar la importancia de la experimentación ni los servicios que puede prestar á la psicología estética, como á las restantes ramas de la psicología; pero valiente Estética será la que sustituya el estudio de las obras de Mozart por el del canto de los pájaros, y prefiera los aullidos de los salvajes á los versos de Píndaro ó de Homero. La estética es, ante todo, filosofía del arte; y una estética que, reconociendo su impotencia para explicar las más altas y complexas creaciones del genio humano, donde centellea la inapagable luz del espíritu libre, tiene que resignarse á estudiar triviales é informes rudimentos, es, sin duda alguna, pobre, raquítica, incompleta. Puede prestar servicios á la Estética verdadera, nunca sustituirla. Ni ¿qué Estética ha de ser la que, por boca de Grant Allen, quiere excluir lo sublime del orden de los sentimientos estéticos, y buscar su primer origen *en el fervor y admiración que las razas inferiores sin-*

[1] *Revue Philosophique* de Ribot, 1880.

tieron por el más bravo de su tribu, por el jefe de ella, á quien concedieron los honores de la apoteosis? El terror inspirado por la fuerza...., eso es lo que Grant Allen llama sublime. Bien dice el mismo Grant Allen que «las modernas concepciones científicas, desterrando la idea de un Dios creador, han *transformado* el sentimiento de lo sublime». ¡Y tan transformado como está! Ya sólo falta que aparezca *el más bravo de la tribu*, para que nos llenemos de susto delante de él, y le tributemos los honores divinos.

No veamos, sin embargo, en este triste y grosero empirismo la última palabra de la filosofía y de la crítica inglesa. Enfrente de los que se empeñan de tal modo en borrar de sus mentes la huella de lo divino, y reducir la emoción más ideal á funciones puramente fisiológicas, prosigue Ruskin su ardiente y generosa cruzada en pro del arte gótico, intentan los pre-rafaelistas (Pater, Burne, Jones....) adivinar y reducir á fórmulas los principios que guiaron la mano de Cimabue y de Giotto, brilla á uno y otro lado del Atlántico una espléndida constelacion de poetas, de que ninguna otra raza sino la inglesa puede hoy gloriarse, Tennyson y Longfellow, Elisabeth y Roberto Browning, Gabriel Rossetti y Wittier, Cullen Bryant y Swinburne: todas las notas del ideal, aun las más puras y más místicas, las visiones más impalpables y etéreas, tienen resonancia en el alma de algún poeta inspirado y sincero, que no convierte su arte en vil charlatanismo de forma decrépita; la novela,

que en Inglaterra todavía no se ha presentado como antítesis de la poesía ni de la honradez moral, añade á los nombres de Dickens y de Thackeray, ya consagràdos por la gloria, los nombres de Disraeli, de Jorge Elliot, de Carlota Brontë y otros innumerables; y la crítica literaria, que está en manos de espíritus tan cultos, elegantes é ingeniosos como Mateo Arnold (á quien citamos de propósito por lo mismo que sus concepciones teológicas están tan lejos de las nuestras [1]), no parece dispuesta á abdicar su

1 Vide *Essays in Criticism by Matthew Arnold*: Leipzig, Tauchnitz, 1887, dos volúmenes. Los principales estudios versan sobre la función de la crítica en el tiempo presente; sobre la influencia literaria de las Academias; sobre las obras de Enrique Heine, Joubert, Mauricio de Guérin y su hermana; sobre el teatro persa, y sobre la diferencia entre el sentimiento religioso de los paganos y el de la Edad Media. Otros artículos pertenecen más bien á la controversia teológico-filosófica, como los titulados *Marco Aurelio*, *Spinosa y la Biblia*.

Mateo Arnold (que acaba de fallecer, al tiempo que escribimos esta nota) era sin duda alguna el menos inglés de los críticos. Por la variedad de su cultura y por la extremada independencia de su espíritu; por su incesante curiosidad aplicada á todo género de asuntos, pertenecía á la literatura universal más bien que á la particular de su país. Por la viveza y claridad de su estilo, por la gracia fácil y la continua transparencia, recordaba la manera de los mejores críticos franceses, si bien la de Arnold tenía un sabor más clásico, lo cual se explica bien considerando que el catedrático de Poesía en Oxford era consumado helenista. No tenemos que tratar aquí de sus audacias y temeridades teológicas, ni de la parte tan activa que tomó en la crisis religiosa que hoy atraviesa el protestantismo británico. Pero considerado meramente como crítico literario, pocos hay en Europa que le aventajen en delicadeza y buen gusto. Descansa el ánimo cuando de las enmarañadas concep-

cetro en manos de los que quieren reducir la psicología, la estética y la moral á un problema de mecánica.

III.—EN FRANCIA.

I.

Estado de los estudios filosóficos en Francia á principios de este siglo. — La Estética en la escuela ecléctica. — Cousin. — Jouffroy.

La revolución literaria que conocemos con el nombre un poco estrecho de *romanticismo,* fué llevada á término en Francia, como en Inglaterra, no por los críticos, sino por los poetas; no por

ciones de Carlyle ó de las rapsodias (á veces elocuentes) de Ruskin pasa á la prosa de Arnold, tan modesta, tan desnuda de toda afectación, tan limpia de todo énfasis, tan felizmente acomodada al suave balanceo de su pensamiento. Sus aficiones literarias eran parecidas á su estilo, y así, en la literatura francesa, que conocía y apreciaba mejor que ningún otro inglés, no se fija con preferencia en las obras más ruidosas y más generalmente tenidas por clásicas, sino que, buscando senderos menos trillados por el vulgo de los declamadores, reserva sus simpatías para los espíritus suaves y distinguidos, para los moralistas ingeniosos, para los poetas íntimos y sinceros que menos se han dejado arrastrar del tumulto literario de su tiempo. Así dió á conocer á sus compatriotas, en estudios de mucho primor y de una delicadeza verdaderamente ática, á Joubert, á Sénancour y á los dos Guérin, *nobile par fratrum.*

Otro de los críticos ingleses modernos más dignos de ser leídos es John Campbell Shairp, profesor de Oxford, autor de quince lecciones sobre la Poesía. (*Aspects of Poetry, being Lectures delivered at Oxford....*: Oxford, 1881.) Entre estos ensayos los hay de carácter general y estético; v. gr., los titulados: *Dominio de la poesía, Crítica y Creación, Aspecto espiritual de*

los teóricos ni por los filósofos, sino por hombres extraños á toda cultura metafísica, y movidos sólo por un vago instinto hacia lo nuevo y lo desconocido, ó por una reminiscencia no menos vaga de edades literarias anteriores á la disciplina clásica. Á fines del siglo XVIII había en todas las cabezas un fermento de insurrección, un confuso anhelo de libertad y de poesía, que sólo en Alemania llegó á perfecta sazón, madurado por la crítica de Lessing y de Herder, apoyada por el severo análisis de Kant. Sólo en Alemania fué consciente y reflexiva la obra de la nueva literatura, y por eso nació fuerte, sólida y humana, conservando hoy las obras de Schiller y

la Poesía, El poeta considerado como revelador, El estilo poético en la poesía moderna de Inglaterra. Otros son juicios de algún poeta en particular, ó tratados de algún género ó forma de arte; v. gr., *Virgilio considerado como poeta religioso, Burns y las canciones escocesas, Shelley como poeta lírico, La Poesía de los Highlands y la falsa poesía ossiánica, El espíritu homérico en Walter Scott, Poetas en prosa* (Carlyle, el Cardenal Newman), y los varios que dedica á Wordsworth, que parece ser su poeta predilecto, al paso que la poesía *no bautizada* de Shelley le inspira profunda aversión.

Para el estudio de la poesía inglesa de estos últimos años son muy útiles los dos libros del norteamericano Edmundo Clarence Stedman, intitulados *Victorian Poets* y *Poets of America* (Boston and New-York, Houghton, Mifflin and Co., 1885). En el primero analiza las obras de Tennyson, Landor, los dos Browning, Hood, Mateo Arnold, Barry Cornwall (pseudónimo), Buchanan, Morris, Swinburne, Rossetti y otros poetas menores de la época de la reina Victoria. En el segundo las de Cullen Byrant, Whittier, Ralph Emerson, Longfellow, Edgard Poe, Holmes, Russell Lowell y algunos otros. Stedman es crítico sólido y ameno.

de Goethe frescura y juventud perennes, que no logran sino muy contadas producciones de las que engendró el romanticismo francés ó británico, italiano ú español, y el mismo romanticismo de Alemania, que en rigor puede considerarse como una desviación y un retroceso respecto del sentido mucho más amplio y elevado de aquellos grandes poetas.

Conste, pues, que el movimiento de las ideas literarias en Francia, como en todo el resto de Europa, con la sola excepción dicha, fué durante el primer tercio de este siglo casi independiente del movimiento de las ideas filosóficas, las cuales, á lo sumo, pudieron influir en él de una manera indirecta y remota, por el lazo oculto que tienen entre sí todos los pensamientos humanos. De donde resulta que podemos considerar aisladamente, para mayor claridad de nuestro relato, lo que pensaron del arte y de la belleza los filósofos, y lo que pensaron y practicaron los artistas.

Ni era fácil, por otra parte, que en los primeros años de nuestra centuria pudiera encontrar en Francia guía ni disciplina estética el artista que más se empeñara en buscarla y en reducir sus concepciones á sistema, puesto que eran desconocidos aún los grandes trabajos alemanes, salvo la *Historia del Arte* de Winckelmann, que se miraba como libro de pura arqueología, y el *Laoconte* de Lessing, que tradujo Carlos Vanderbourg en 1807, pero que nadie leyó ni estimó entonces. De los ingleses se co-

nocía y se citaba á Burke, á Blair, y también á William Hogarth, cuyo *Analysis of Beauty* fué traducido en 1805. El contingente indígena se limitaba á los anticuados y superficiales ensayos del P. André, de Crousaz y de Montesquieu, á las paradojas brillantes y fecundas de Diderot, á la árida y prolija construcción del abate Batteux, y al informe y mal digerido *Diccionario de Bellas Artes* de Millin (1806), que habla ya de la *Estética,* llamándola por su nombre, y cita á Kant, á Goethe y á Humboldt, pero sin dar muestra alguna de haberlos entendido. Carlos de Villers, que había estado emigrado en Alemania, tomó allí alguna noticia del sistema de Kant, y le expuso harto vaga y difusamente en un libro publicado en Metz en 1801 con el título de *Principios fundamentales de la filosofía trascendental;* pero ni sus loables esfuerzos, ni los de otro expositor todavía más obscuro, J. Hochne, que al año siguiente dió á luz en París la *Filosofía crítica descubierta por Kant y fundada sobre el último principio del saber,* ni los artículos del *Espectador del Norte,* periódico que en lengua francesa se publicaba en Hamburgo, ni la traducción que por aquellos mismos años se hizo de un raquítico compendio holandés de la *Crítica de la Razón pura,* cuyo autor era Kinker, consiguieron llamar la atención del público francés á especulaciones tan repulsivas para él en aquellos días de violenta acción política y de absoluto predominio del empirismo materialista, que entonces decían *ideología,* última dege-

neración del sensualismo de Locke y Condillac. A los ojos de Destutt-Tracy, de Cabanis, de Garat, de Volney, Kant no podía ser otra cosa que un místico y un visionario, lleno de preocupaciones espiritualistas y de sueños teológicos, y no iniciado de ningún modo en los sublimes misterios de la *sensación transformada* y de las *relaciones entre lo moral y lo físico*. Sin embargo, hicieron á su sistema la honra de discutirle en la *clase de ciencias morales y políticas* del Instituto de Francia [1], donde por caso extrañísimo encontró un defensor, y ciertamente de los más inesperados. Era aquel Mercier que ya conocemos, famoso aventurero literario, dramaturgo de la escuela de Diderot y autor de una especie de poética revolucionaria y romántica, espíritu abierto, en suma, á las ideas nuevas, pero de un modo irracional y descosido. Aquellos sabios académicos no le hicieron ningún caso, y prefirieron irse con Destutt-Tracy, que *pulverizó* á Kant, comenzando por declarar que no le conocía más que en el compendio de Kinker, tras de lo cual probó triunfalmente que no hay razón pura, ni por consiguiente crítica de ella, y que «todos esos conocimientos *puros* son puras *nadas*, personificaciones vacías, nacidas de un abuso de palabras y de un empleo vicioso de las ideas abstractas» [2].

[1] Vid. Jules Simón: *Une Académie sur le Directoire:* París, 1885, pág. 214.

[2] Vid. (y es curioso documento) en el tomo IV de las *Mémoires de l'Institut National. Sciences morales*, las *Observaciones* de Destutt-Tracy sobre la Metafísica de Kant.

Á acelerar la ruina y el descrédito de la filosofía del siglo XVIII y á restaurar el sentido espiritualista contribuyeron, por otro lado, aun no siendo filósofos de profesión, aquellos elocuentes apologistas católicos que solemos confundir bajo el nombre de *tradicionalistas*, por más que no todos ellos profesaran, á lo menos en términos expresos, el error tradicionalista, que consiste en negar las fuerzas naturales de la razón y suponer derivados todos los conocimientos de una *tradición* ó revelación primitiva, transmitida por Dios juntamente con la palabra. Es evidente que el nombre de tradicionalistas sólo conviene en rigor á Bonald y á Lamennais en su primera época, no á José de Maistre, cuya tendencia en lo puramente filosófico es más idealista y un tanto platónica, y de todas suertes menos resabiada del espíritu sensualista del siglo pasado, al cual, sin quererlo, y por efecto de su educación primera, solían pagar tributo en la esfera ideológica los mismos que con más ardor y convicción le rechazaban en todos los demás órdenes del pensamiento y de la vida.

Á los estudios estéticos tardó mucho en extenderse la restauración espiritualista. Prescindiendo por ahora de los libros de Mad. de Stäel, verdaderos libros de *iniciación*, en que abundan indicaciones generales de mucho alcance, pero que más bien pertenecen á la crítica literaria y moral que á la filosofía, hay que convenir en que, el más antiguo trabajo sobre la filosofía de lo Bello que nos ofrece la litera-

tura francesa de este siglo, es el curso que Víctor Cousin dió en la Sorbona el año 1818 sobre las tres ideas de *lo Verdadero, lo Bello y lo Bueno.* Sabemos hoy que Maine de Biran, en uno de sus últimos trabajos psicológicos, había tratado incidentalmente de la distinción entre lo bello y lo agradable sensible, determinando además el valor del juicio en la percepción de la belleza, el carácter *compuesto* de esta percepción, y cómo la multiplicidad quedaba vencida y dominada por la unidad [1]. Es cierto que estas indicaciones, tan ajenas del orden habitual de pensamientos en que Maine de Biran se complacía, y derivadas quizá de remota influencia germánica, pudieron labrar en el espíritu de Víctor Cousin, que vivía entonces en intimidad con Biran, y darle algún elemento para su teoría; pero quedaron ignoradas del público en general, puesto que el libro en que se consignan, extraviado por luengos años, no ha sido del dominio público hasta 1859. Tampoco se ha de olvidar que al curso de 1818 precedieron dos tesis doctorales de materia estética: la primera de un condiscípulo muy docto de Víctor Cousin, M. Viguier; la segunda de su predilecto discípulo Teodoro Jouffroy. La tesis de Viguier es de 1814, y versa sobre *el principio y espíritu de las leyes del gusto aplicadas á la literatura* [2].

[1] *Œuvres inédites de Maine de Biran* (publicadas por E. Naville, 1859, t. II, pág. 83 y siguientes).

[2] *M. Ep. Viguier, inspecteur général de l'Université. Frag-*

Aunque es trabajo juvenil y algo superficial, y se resiente de la situación de los estudios en aquella fecha, no deja de mostrar en algunos rasgos el sólido saber y el espíritu agudo y penetrante de aquel ingenioso crítico, tan malamente olvidado hoy, con haber sido uno de los espíritus más originales y cultos que en su tiempo produjo la Universidad de Francia. El autor, inspirado á no dudarlo por Mad. de Stäel, sienta por base de su teoría del gusto, que las artes siguen en su desarrollo los progresos de las pasiones humanas, y que de la relación en que viven con ellas resultan todas sus reglas y sus bellezas. No considera el sentimiento de lo bello como primitivo y distinto, sino como una especie de modificación del sentimiento moral. «Lo Bello, dice en términos expresos, no es más que la relación observada y sentida de la pasión á su objeto, ó del objeto á su pasión.» Es evidente que tales ideas están mucho más cerca de las de Laromiguière que de las de Víctor Cousin; pero lo que en la tesis de Viguier, en medio de sus resabios sensualistas, pertenece totalmente al espíritu de nuestro siglo, es la ejemplar declaración de tolerancia literaria con que termina. Adviértase que estas palabras se pronunciaron en plena Sorbona en 1814, es decir, diez y seis años antes del triunfo

ments et Correspondance: París, Hachette, 1875, páginas 15 á 31. La mayor parte de este volumen es de grande interés para la historia de la literatura española.

de la escuela romántica, y por un hombre que toda su vida tuvo, aunque de una manera elevada, gustos y aficiones estrictamente clásicos. «Nadie puede negar que el movimiento continuo› progresivo, y más real todavía que aparente, en el conjunto de la sociedad, debe modificar de una manera incesante las ideas, las pasiones, y con ellas el gusto, las lenguas y las bellas artes. Esta consideración, aplicada á las literaturas particulares, debe enseñarnos.... á no condenar ni aprobar exclusivamente ciertas formas de gusto.... Nada más inepto que la risa de un filósofo cuando ve una práctica extraña á su nación, y nada más necio que los chistes de un literato acerca de bellezas consagradas en los demás pueblos por una admiración universal. Un verdadero hombre de gusto no es de ningún siglo ni de ningún país....; sabe reconocer y sentir la belleza, sea cualquiera la forma en que se le presente, y en seguida trabaja por adquirir el conocimiento de las fuerzas que han determinado esta forma particular.... Á pesar de todas las reglas de Aristóteles, es indudable que la mayor parte de las leyes particulares de la poética son de institución moderna. Además, la pretensión de conservar la dignidad antigua, tan lejana de nuestras costumbres, nos ha hecho inventar un sistema de convenciones (más riguroso, sin comparación alguna, que el de los antiguos), á veces puramente arbitrario, muchas otras incómodo para el poeta, y contrario á la ilusión y á la pasión.»

La tesis doctoral de Jouffroy sobre la diferencia entre el sentimiento de lo bello y el de lo sublime, lleva la fecha de Agosto de 1816, y es un reflejo de la primitiva enseñanza de Víctor Cousin en la Escuela Normal, si bien ya empieza á notarse la tendencia psicológica y puramente escocesa de Jouffroy, la cual se mostró luego con más claridad y madurez en su célebre *Curso de Estética*, que examinaremos muy pronto. La tesis no es más que un rasguño de estudiante, donde andan mezcladas ideas de muy varia procedencia, predominando el criterio kantiano, la observación anglo-escocesa y el respeto á la que llama Jouffroy *admirable obra* de Burke, de quien se aparta, no obstante, al distinguir, con su habitual perspicacia analítica, entre el sentimiento de lo sublime y la especie de terror que lo sublime nos infunde, entre el sentimiento de lo bello y el amor que en nosotros puede despertar la belleza, cosas todas que Burke había confundido.

Es notable en esta tesis la ausencia total de Metafísica. Y consiste en que el eclecticismo francés no se preocupó de tales cuestiones hasta el viaje de Víctor Cousin á Alemania en sus vacaciones de 1817. Pero fuera del recinto de las escuelas filosóficas, entre los arqueólogos y críticos de artes, se habían levantado algunas voces aisladas en pro del idealismo platónico, que ellos conocían, aunque de un modo imperfecto, por las obras de Mengs y de Winckelmann. Uno de los más profundos aunque menos conocidos

pensadores y críticos que Francia ha producido [1], sostiene con poderosos argumentos que, no sólo en las ideas estéticas de Víctor Cousin, sino en sus concepciones científicas generales, ejerció mucha influencia la doctrina *del ideal* artístico, enseñada á ejemplo de Winckelmann por Quatremère de Quincy, autor del *Júpiter Olímpico* y del *Ensayo sobre el ideal en las artes del dibujo*. Consistía este ideal en la ausencia de toda determinación que pudiera recordar la existencia real é individual; no era un tipo supremo de perfección como la idea platónica, sino un concepto vacío formado por abstracción.

En un espíritu tan móvil como el de Víctor Cousin, espíritu oratorio y brillante más que verdaderamente filosófico, no es posible conceder á ninguna doctrina aislada influencia capital y única sobre el resto del sistema. Por otra parte, falta averiguar si tal sistema existe, cosa que muchos niegan, y que sólo puede defenderse haciendo una porción de distinciones. La posteridad ha empezado ya para aquel elocuentísimo escritor (1792-1867), y la posteridad, respetando su corona de erudito y de literato, muestra rara unanimidad de pareceres en el severo juicio que formula sobre su filosofía, en otro tiempo tan influyente en la Europa latina, y tan dominante y despótica en Francia [2]. Y este

[1] Félix Ravaisson: *La Philosophie en France au XIXe siècle*, obra publicada en 1867, y reimpresa en 1885 (Hachette), páginas 22 y 23.

[2] El libro más copioso de noticias que existe sobre Victor

juicio puede resumirse en dos palabras. Víctor Cousin fué un gran historiador de la filosofía, un propagandista admirable de los lugares comunes del espiritualismo, un agitador poderoso de la conciencia filosófica de su tiempo, un retórico deslumbrador y de innumerables recursos, un investigador dotado de todas las cualidades de invención y de exposición necesarias para hacer valer sus descubrimientos, un moralista ameno, un expositor clarísimo y un escritor tan verdaderamente clásico, que, habiendo muerto ayer, parece un antiguo, y no le niegan, ni aun sus mayores adversarios, puesto eminente entre los modelos de su lengua. Todo el mundo reconoce que, no sólo con sus propios trabajos sobre Platón, Xenóphanes y Proclo, sobre Abelardo y Descartes, sobre Locke, la escuela escocesa y Kant, y sobre otros innume-

Cousin es el de Paul Janet, *Victor Cousin et son œuvre* (París, Calmann Lévy, 1885), escrito con amor de discípulo y con excesivo sabor apologético, lo mismo que el artículo de Franck en el *Diccionario de ciencias filosóficas*. En sentido totalmente diverso, hay que leer los capítulos que H. Taine dedica á Víctor Cousin en su famoso y despiadado *pamphlet* contra los eclécticos (*Les Philosophes Classiques du XIX^e siècle en France*, 4.ª ed., 1876). En los tomos de Sainte-Beuve andan esparcidos muchos juicios agridulces sobre Cousin. Vide especialmente *Portraits Littéraires*. En los *Essais de Morale et de Critique*, Ernesto Renan le juzga con extraordinaria benevolencia. Véase además *La Philosophie de M. Cousin*, por Alaux, y la ingeniosa y maligna biografía, ó más bien sátira biográfica de Julio Simón (*Victor Cousin*, 1887), en la colección intitulada *Les grands Écrivains français*.

rables asuntos, sino con el método que practicó el primero, con el impulso que dió á los trabajos de sus discípulos, con los certámenes que promovió, y hasta con la influencia de su posición oficial, hizo á la erudición filosófica servicios más eminentes que ningún otro hombre de nuestro siglo, exponiendo leal y honradamente las doctrinas más opuestas, y poniendo en circulación un número enorme de materiales científicos, en la forma de traducciones, memorias, comentarios, lecciones de clase y ediciones de textos inéditos, de donde procedió el despertarse en Francia, tan rezagada á principios de nuestro siglo en tales estudios como lo muestra el pobre compendio de De Gérando, un entusiasmo de investigación tan feliz y bien encaminado, que en pocos años apenas ha quedado región de la filosofía antigua ó moderna que no haya sido explorada con celo y perseverancia, apenas hay escuela, sistema ó dirección del pensamiento que no haya alcanzado uno ó varios historiadores, siendo algunas de estas monografías verdaderos modelos en su género, y dignas de ponerse al lado de las más excelentes que ha producido la crítica alemana. Con esto ha venido una más recta estimación del valor propio de cada cosa, difundiéndose aquella tolerancia científica, aquel espíritu crítico y aquel sentido de las ideas más opuestas, que forzosamente trae consigo el estudio de la historia y que es su más positiva ventaja. Al lado de este servicio, que es el principal pero no el único que Víctor

Cousin hizo á la cultura filosófica de su país, hay que poner, con el aplauso que merece, su campaña juvenil contra el sensualismo y el utilitarismo, la parte crítica de su sistema, que es muy superior á la parte positiva; y no olvidar tampoco el brillante renacimiento espiritualista que promovió y el haber vuelto á levantar en su país los altares de la Metafísica, apasionando por ella el interés de dos generaciones, á fuerza de elevación de estilo, correspondiente á las grandezas del mundo ideal que iba exponiendo y desarrollando en una lengua de oro ante su auditorio extasiado. Quien tales efectos logra, y funda en su país una escuela que todavía conserva cierta vitalidad, y que ha tenido brillantes manifestaciones, escuela que con todos sus defectos tiene la gran cualidad de ser extraordinariamente acomodada á las condiciones del pueblo en que nació, de tal suerte que hasta las escuelas más opuestas á ella han sufrido su influencia y conservan rasgos profundos de su disciplina, no puede menos de ser un personaje importante en la historia de la filosofía, aunque diste mucho de ser un gran filósofo. Y parece demasiada impertinencia el tono de superioridad con que ahora juzgan algunos (discípulos suyos renegados la mayor parte) á un pensador de quien con tanto respeto hablaron Schelling, Hegel y William Hamilton.

Pero hechas estas declaraciones, hay que convenir en que el filósofo, como tal filósofo, es mediano. No es de los que piensan para el tiem-

po y para la eternidad, sino de los que piensan para el día presente y para una fracción limitada del género humano. Es un filósofo *de ocasión*, que va haciendo su sistema á pedazos, según lo exigen las necesidades del momento, obedeciendo hoy á su curiosidad erudita, mañana á un interés social, casi siempre á su genialidad oratoria, pocas veces ó ninguna á los dictámenes de la pura razón. No es de los que piensan solitariamente, sino de los que necesitan auditorio para pensar. Es el organizador de una filosofía oficial, el gran *administrador* y centralizador de la ciencia, conforme al gusto de los franceses, que hasta en materia de ciencia quieren recibirlo todo organizado y centralizado por una administración perfecta. ¿Pero quién ha de tomar muy por lo serio una filosofía de improvisación, corregida y retocada cincuenta veces, hoy escocesa, mañana schellingiana, otro día platónica, y finalmente cartesiana? Para dar un nombre á esta singular doctrina, inventó V. Cousin, primero el de *eclectismo* ó *eclecticismo*, y más adelante el de *espiritualismo*. Este último es tan vago, que cuadra lo mismo á la filosofía de V. Cousin que á cualquiera otra de las que afirman la realidad del espíritu y combaten el materialismo. En cuanto al *eclecticismo*, que en rigor no es sistema, sino tendencia, y tendencia muy fecunda y razonable, que con uno ú otro nombre aparece en todos los períodos de la historia de la filosofía, tampoco caracteriza las especulaciones de Cousin, y de todos modos es desig-

nación impropia, porque en su filosofía no vemos ni armonía ni sincretismo de los grandes sistemas anteriores, que él reduce á cuatro: sensualismo, idealismo, misticismo y escepticismo, los cuales realmente era imposible concordar ni siquiera yuxtaponer; sino una especie de psicología medio escocesa, medio cartesiana; una metafísica vaga y brillante, llena de fórmulas elásticas; un cierto panteismo oratorio y sin consecuencias que viene á resolverse en figuras retóricas; una moral y una estética, que no pasan de vulgarizaciones elegantes de ciertos conceptos kantianos y platónicos, puestos al alcance de la común inteligencia. Y aun estos elementos más ó menos disímiles, nunca los fundió Víctor Cousin en un solo libro ni en una construcción única, sino que fueron apareciendo sucesivamente en sus obras, tomándolos y dejándolos él según le convenía, no sólo en libros distintos, sino en las varias ediciones de una misma obra, resultando así personajes tan distintos el Cousin de los primitivos Cursos y el Cousin de las postreras ediciones del tratado *de lo Verdadero, de lo Bello y de lo Bueno.* Sólo la biografía y la bibliografía del autor nos pueden dar la clave de su sistema, si es que tal *congeries* merece el nombre de sistema y no el de discreteo ameno y erudito. Por eso me asombra mucho el calor con que algunos discuten á estas horas la teoría de la razón impersonal ó la de los dos estados de espontaneidad y de reflexión, como si tales concepciones no hubiesen nacido

muertas, aun en el pensamiento de su mismo autor, que como artista, historiador y hombre de mundo que era, daba sin duda mucha más importancia á sus deliciosas biografías de las grandes damas del tiempo de la Fronda, que al decantado panteismo de su primera juventud, panteismo que pudiéramos llamar *recreativo*, schellingianismo expurgado *in usum Delphini*.

Por lo tocante á la Estética, las ideas de Víctor Cousin no experimentaron nunca modificación notable. Se mantuvo siempre fiel al idealismo platónico, tal como le habían interpretado Winckelmann y Quatremère de Quincy, sin añadir de su parte, fuera de la elocuencia, otra cosa que algunos rasgos analíticos tomados de la *Crítica del Juicio* y de las obras de los filósofos escoceses. En el único libro de filosofía pura que Víctor Cousin escribió, es á saber, en el *Curso de filosofía sobre el fundamento de las ideas absolutas de lo verdadero, de lo bello y de lo bueno*, obra la más popular de su autor, y una de las mejor escritas, la teoría de lo Bello ocupa diez y nueve lecciones, y es de las partes que su autor retocó menos en las ediciones posteriores á 1845 [1], tan diversas de la primera de

[1] Me valgo del primitivo texto, tal como aparece en la edición de Bruselas, de ese mismo año: *Œuvres de Victor Cousin, Bruxelles, Société Belge de Librairie*, 1840, cuatro volúmenes en 4.º Véase el primero, páginas 403 á 431. Léase además, en el tomo II (*Fragments philosophiques*, páginas 114 á 117), el fragmento titulado *De lo Bello Real y de lo Bello Ideal*, que puede considerarse como el programa de las once lecciones anteriores.

1836, no sólo en la forma literaria, que es mucho más acicalada y correcta, sino también en la ortodoxia de la doctrina, que está casi limpia de los pasajes sospechosos que contenía la primera. Para lograr esto sacrificó Víctor Cousin casi toda la parte metafísica del libro, en suma, más de cien páginas. La mayor parte de estas supresiones y enmiendas recaen sobre el tratado *de lo Verdadero.* Entre las adiciones que lleva el *de lo Bello,* la más importante es el capítulo sobre *el Arte Francés,* no escrito hasta 1853.

La Estética de Víctor Cousin parece vaga y superficial aun á los ojos de sus más apasionados defensores y agradecidos discípulos. El mismo P. Janet, que ha escrito un libro entero y muy voluminoso para restituir á Cousin el título de metafísico, lo reconoce así, y no le concede en esta parte más que el mérito histórico de haber compuesto el primer ensayo de Estética teórica que se había visto en Francia después de Diderot. «Cousin fué (añade) quien introdujo la Estética en nuestras escuelas y le señaló su lugar en el cuadro de la especulación filosófica. Constituyó la Estética como ciencia, descomponiendo su objeto, y ordenando las diversas cuestiones que encierra; á saber: lo bello en el espíritu humano, en la naturaleza y en el arte. Insistió sobre la diferencia entre la belleza real y la belleza ideal; se le debe la teoría de la expresión y la clasificación de las artes según su valor expresivo, la doctrina de

que todos los géneros de belleza se reducen á la belleza espiritual y moral, y finalmente la teoría de la independencia del arte, que no debe ser, ni instrumento de sensualidad, ni auxiliar *exclusivo* de la moral y de la religión. Todas estas ideas han pasado á la enseñanza y á la literatura filosófica, y de este modo se han vulgarizado.»

En suma: elegantes vulgaridades, estética al alcance de las niñas de los colegios. ¡Y esto en 1818, después de Lessing, de Arteaga, de Kant, de Schiller, de Goethe, de Herder, de Juan Pablo, de los Schlegel y toda la escuela romántica, de Schelling, de Solger...., y reproducido sin alteración ninguna esencial en 1845, después de Hegel, de Schleiermacher, de Rosenkranz, de Weisse, de Herbart, de Schopenhauer! Conviene de vez en cuando recordar á los franceses estas cosas. Víctor Cousin, que más ó menos sabía alemán y debió á Alemania una gran parte de las ideas que vulgarizó con innegable talento, dió el primero el funesto ejemplo de permanecer indiferente y extraño al ordenado y científico desarrollo de la Estética alemana, y tratar las cuestiones de filosofía de lo bello y de filosofía del arte con la misma ligereza y superficialidad con que pudieran tratarse en un salón, como si la elegancia de estilo pudiera en ningún caso suplir ni disimular la pobreza del pensamiento. Así nacieron todas esas estéticas tan deleitables como inútiles, que van desde Cousin hasta Levèque, y que, hablando con ri·

gor, pertenecen á la categoría de los libros de entretenimiento.

Pero aun en libros de entretenimiento pueden propagarse útiles, si no recónditas, verdades, y no hay duda que Cousin ha popularizado más que otro alguno en Francia aforismos estéticos tales como la independencia del arte, el carácter absoluto, objetivo y universal de la idea de belleza, la distinción entre lo bello y lo agradable, la distinción entre lo bello y lo útil, la distinción entre la belleza y la proporción, entre la belleza y la unidad, entre la belleza y el orden, mostrando que es necesario añadir á estos últimos conceptos el de la fuerza ó la *vida*, para constituir íntegra y plenamente el de la belleza. Pero al mismo tiempo merece no leve censura por haber contribuido á acreditar esa funesta teoría de la *expresión*, que es, á nuestro entender, la negación de toda Estética, puesto que, no solamente confunde lo bello con lo expresivo, que puede ser eminentemente feo, sino que quita su propio é intrínseco valor á la belleza física, reduciéndola á ser mero reflejo de la belleza espiritual, mera expresión de sentimientos morales, hasta en el mineral, hasta en la planta. Para Cousin, el mundo físico no es bello sino á condición de ponerse al servicio de la belleza moral. Y á esto se añade un falso concepto del ideal, que ya hemos notado en Winckelmann, en Mengs, en Quatremère de Quincy [1], ideal

[1] A este último le cita á cada paso Cousin con grande elogio.

logrado por *abstracción espontánea é inmediata*, ideal que se reduce á una pura generalización racional, enemiga de lo real y enemiga de lo individual, enemiga de todo lo verdaderamente expresivo, sea ó no bello. Víctor Cousin consigna este grande error en términos expresos: « Lo ideal en lo bello, como en todo, es la negación de lo real». No hay que confundir este ideal abstracto con el ejemplar eterno de los platónicos ni con el tipo de perfección realísima que vive en la mente divina. El ideal de Cousin es una cualidad general, abstracta de toda particularidad é incompatible con la existencia real: es objeto de simple concepción, que no tiene valor alguno fuera del entendimiento que le concibe; no es el *máximum* de ser, sino el *mínimum*. Y ahora, con semejante ideal, ¿á qué pueden quedar reducidas la *expresión* y la *vida*, que según Cousin son elementos indispensables de toda belleza, y condiciones de toda obra de genio? ¿Cómo ha de producir el genio obras vivas con un ideal muerto, ni adónde irá á parar, sino al mundo de las quimeras metafísicas, fatales siempre al arte, el que, tomando al pie de la letra el consejo de Víctor Cousin, ponga los ojos en el género antes que en el individuo, en la unidad antes que en la variedad, en la idea antes que en la forma? Algo hay que conceder á la reacción violenta que en Francia iniciaba Cousin contra el principio de imitación mal entendido, contra la teoría grosera de la *ilusión* artística, contra el ideal de *colección* ó de *selección*;

pero fué un dolor que no se le ocurriese levantar muralla menos frágil que una derribada ya, hacía medio siglo, por Lessing, cuando demostró que la obra del arte consiste en *elevar lo individual á la categoría de lo general*. De otro modo, el arte se convierte, como quiere Víctor Cousin, en un puro simbolismo de la verdad moral.

El resto de la Estética de Cousin no ofrece novedad alguna, salvo el intento de clasificar las artes, los géneros y las escuelas conforme á sus grados de *expresión* y de espiritualismo. Víctor Cousin declara con admirable imparcialidad que no hay arte más expresivo y más bello que el arte francés del siglo XVII; que Corneille vale él solo más que Esquilo, Sófocles y Eurípides juntos; y que todos los artistas holandeses, flamencos y españoles, y aun los propios italianos, salvo Rafael y algún otro, no son para descalzar á Poussin y á Lesueur. El que no se convenza será porque no quiera: Cousin lo prueba en toda forma: á más espiritualismo (¿qué se entenderá aquí por espiritualismo?), más belleza: los franceses han sido los más espiritualistas (tampoco de esto nos habíamos enterado bien); luego no hay arte como el arte francés, ni metafísica como la metafísica francesa. Bueno es empezar á insinuar todas estas cosas desde los colegios: no sea que luego se vayan los ojos tras de Velázquez, Rubens, Rembrandt ó el Ticiano, y no tras de Poussin, ó que los mismos franceses encuentren más intere-

sante y divertida la lectura de Shakespeare, de Tirso ó de Lope que la de Corneille ó Racine.

El pasaje históricamente más memorable que estas lecciones de Cousin contienen, es aquel en que se defiende la finalidad propia del arte, y la distinción entre el sentimiento estético y el sentimiento moral y religioso, no porque los argumentos que Cousin aduce sean nuevos, sino porque allí apareció por primera vez una fórmula destinada á inmensa resonancia: «la religión por la religión, la moral por la moral, *el arte por el arte*[1]». Esta fórmula es realmente la única invención positiva de Víctor Cousin en Estética, invención, como se ve, de palabras, no de pensamiento.

La parte psicológica del tratado *De lo bello* es muy débil. La psicología fué siempre el punto flaco en las especulaciones de Cousin, como en las de todos los oradores. Siquiera en Metafísica, su instinto de las cosas grandes, su entusiasmo de artista, le hacía volar con alas propias ó prestadas, adivinar á veces lo que no sabía á fondo, desarrollar en vastas síntesis llenas de luz el cuadro de las ideas y de los sistemas, y construir, en cierto modo, altísima poesía filosófica. ¿Quién olvida, por ejemplo, aquellas trece lecciones de 1828, tan llenas de errores y contradicciones, pero tan brillantes, tan poderosas de estilo, tan propias para encender en todo ánimo juvenil el amor de la filosofía?

[1] Lección XXII: «*Il faut de la religion pour la religion, de la morale pour la morale, de l'art pour l'art*».

Pero los estudios psicológicos son por su naturaleza cosa árida, modesta y deslucida; no se pagan de síntesis ni de fórmulas pomposas; quieren atención recogida, observación silenciosa, copia de hechos menudos, gran fatiga á veces para un resultado en apariencia pequeño. Por eso el Cousin psicólogo es tan inferior, no ya al Cousin orador y literato, sino al mismo Cousin metafísico. ¿Quién sacará, por ejemplo, substancia alguna de su teoría de la imaginación, que, según él, no es «la sensibilidad física *sola*, ni la razón *sola*, sino la unión de estas dos facultades con el amor puro y desinteresado»? La vaguedad del lenguaje, pecado capital en obras de filosofía, corre aquí parejas con la extraña confusión de facultades tan diversas entre sí y tan diversas de la imaginación.

Si la Estética de Cousin, tan endeble en sí misma, no hubiera sido entre nosotros texto oficial de enseñanza en época que ya pasó por fortuna, no valdría la pena de notar las numerosas inconsecuencias y contradicciones que anulan totalmente su valor científico. ¿Pero cómo pasar en silencio la más evidente y la más grave de todas, tal que parece imposible que en ella no reparara su propio autor? Cousin, que tuvo la fortuna de encontrar la fórmula del *arte por el arte*, ó sea de la *belleza por la belleza*, dice y repite de todas las maneras posibles que el fin supremo del arte es la *expresión ó manifestación de la idea moral*, y á este solo criterio subordina sus juicios artísticos. Cualquiera diría que al escribir

el elegante profesor cada una de sus lecciones, perdía la memoria de todo lo que en la anterior había dicho.

No se dirá otro tanto de la *Estética* de Jouffroy [1], obra la más importante, sólida y científica que en su género produjo la escuela ecléctica, y quizá la mejor que Francia posee sobre esta materia. Teodoro Jouffroy (1796-1842) fué uno de los primeros discípulos de Cousin; pero conservó siempre su independencia de pensamiento, y, en rigor, la filosofía pura le debe muchos más servicios que á su maestro, de cuyas condiciones diferían totalmente las suyas. Jouffroy no era erudito ni artista de estilo, y sus explicaciones, pronunciadas muchas veces ante un auditorio reducidísimo y selecto, no se distinguían por ningún toque brillante, sino por la disciplina y el método, por el rigor de la observación, por la fuerza de análisis, por la convicción y sinceridad perfectas. Jouffroy rehuía desdeñosamente el efecto; pero en cambio tomaba por lo serio los problemas de la filosofía, que no eran para él materia de elegante exornación ni de curiosidad histórica, sino algo que tocaba á lo más íntimo de su alma, que absorbía todas las fuerzas de su mente, y que ponía en ejercicio hasta los afectos de su corazón. Jouffroy no podía concebir que se hiciese retórica

[1] *Cours d'Esthétique, par Th. Jouffroy, suivi de la thèse du même auteur sur le sentiment du Beau et de deux fragments inédits, et précédé d'une préface, par M. Ph. Damiron. Troisième édition.* París, Hachette, 1875 (la primera edición es de 1843).

sobre cosas tales como el final destino humano, el fundamento metafísico de la ley ó el imperativo categórico de la conciencia. Nunca le deslumbraron, por vistosos que fuesen, aquellos fuegos artificiales de ideas en que triunfaba y se complacía su maestro. Por otra parte, leía poco, excepto en el libro de su conciencia. No eran vastos los horizontes de su espíritu: permaneció casi del todo extraño á la cultura alemana, ó á lo menos no pasó de Kant, muy ligeramente conocido y estudiado. Todas las propensiones de su espíritu, que era de psicólogo paciente y de moralista sutil más bien que de metafísico, le llevaban á la escuela escocesa, á la cual pertenece en rigor, lo mismo que Royer-Collard, más bien que al eclecticismo. Como texto inicial para sus meditaciones tomó las obras del Dr. Reid, que él tradujo y comentó en lengua francesa. Vió sin envidia ni curiosidad á Víctor Cousin traspasar pronto los límites de esta modesta enseñanza, y lanzarse á velas desplegadas en el mar de Schelling y de Hegel. Nunca intentó seguirle, y aun de la escuela escocesa se atuvo al primer período, al del *sentido común*, al período puramente psicológico anterior á la gran reforma que en sentido kantiano introdujo William Hamilton.

Con todas estas lagunas que voluntariamente dejó en su educación filosófica, con todo este desconocimiento de la especulación antigua y de la especulación contemporánea, con su escasa aptitud y afición á todo lo que fuese metafí-

sica pura, con un campo de acción tan estrecho, fué, no obstante, Jouffroy pensador notabilísimo, y quizá el único que entre los eclécticos mereció nombre de filósofo, puesto que Maine de Biran, que en todos conceptos le superaba, pensó siempre por su cuenta, y no pertenece al eclecticismo ni á otra escuela ninguna de nombre conocido. Y lo que hace filósofo á Jouffroy no es tanto el resultado como el método, no tanto los problemas que resolvió como el camino que escogió para resolverlos; la fuerza que desplegó en prosecución de la verdad; la nota personal, el ardor interno que calienta sus análisis, en apariencia tan fríos. «Yo nunca he sabido más que lo que yo por mí mismo he encontrado», decía. En sus libros, desnudos de toda cita y controversia, desnudos de toda gala oratoria, se asiste con verdadera emoción al drama de la conciencia, á la crisis interna y á veces desgarradora de un espíritu que no fué grande, pero que era sincero y profundamente humano. Tuvo desde sus primeros estudios filosóficos el hórrido desconsuelo de perder la fe religiosa, y aún resuenan en los oídos de nuestra generación aquellas voces del alma, aquella lamentación de energía byroniana con que la lloró perdida. Por tan horrible excisión de todo su ser moral quedaron siempre abatidos y dolientes su cuerpo y su espíritu. En medio de las ruinas amontonadas por aquella catástrofe, intentó poner á salvo su conciencia ética, su fe espiritualista, y en esta labor obscura y penosa

consumió sus breves días, dejando tras sí un recuerdo patético y una triste y saludable enseñanza [1].

Jouffroy, hombre de vida interior, no ha dejado libros propiamente dichos. Su herencia se reduce á algunos ensayos y artículos sueltos coleccionados en dos volúmenes de *Misceláneas*, y á dos *Cursos*, uno de *Derecho Natural* y otro de *Estética*, que se han publicado conforme á las notas de sus oyentes, con todas las repeticiones y desaliños propios de la enseñanza oral, y mucho más de la de Jouffroy, que tenía carácter de soliloquio, como de quien piensa alto é interroga á su propio espíritu. Ambos cursos son muy notables, y el de *Derecho Natural* debe estimarse como la mejor refutación de la doctrina utilitaria desde el punto de vista del espiritualismo ecléctico. Nosotros preferimos, sin embargo, el *Curso de Estética*, acordes en esto con la opinión general de los críticos franceses, sin excluir á los más decididos adversarios de la escuela á que Jouffroy pertenecía. Véase, por ejemplo, lo que dice Taine en un libro escrito expresamente para desacreditar la filosofía universitaria y espiritualista: «Este último curso

1 Acerca de Jouffroy deben leerse especialmente un artículo de Sainte-Beuve en el tomo I de los *Portraits Littéraires*, un estudio de Taine en *Les Philosophes Classiques*, y el reciente libro de Ferraz *Histoire de la Philosophie en France au XIXe siècle*, tomo III; *Spiritualisme et Libéralisme*: segunda edición: París, Didier, 1887. Esta última obra, escrita en sentido ecléctico, es curiosa por los datos, pero la crítica es bastante *plate*, como dicen los paisanos del autor.

(el de *Estética)* vence con mucho á todos los otros. El estilo, verdaderamente digno de la ciencia, es el de una memoria de fisiología, sin solemnidad ni énfasis. A ello contribuyeron el lugar de las lecciones y el auditorio. Jouffroy hablaba en una sala, ante veinte personas, casi todas hombres de entendimiento y de cultura; tenía que hablarles, no como un libro, sino como un hombre, es decir, ser exacto, encontrar ideas, notar hechos, no creerse en la Sorbona ante un auditorio de jóvenes entusiastas. Por eso las descripciones están hechas con exactitud y escrupulosidad admirables. Jouffroy clasifica todos los géneros de placer desinteresado, distinguiéndolos según que son producidos por la asociación de ideas, por la novedad, el hábito, la expresión, lo ideal, lo invisible, por la presencia de la unidad y de la variedad, por una relación de orden y de conveniencia, por la simpatía: muestra las reglas, las dependencias, las variaciones, las semejanzas, las diferencias de estos placeres, con tal abundancia de detalles, tal claridad y cuidado, como nunca he visto en ningún otro libro. Comparados con éste, los escritos escoceses y franceses sobre lo Bello parecen miserables. Digámoslo en una palabra: es el único que se puede leer después de la *Estética* de Hegel. En ninguna parte mostró Jouffroy mejor su género especial de talento, la invención circunspecta y fecunda, la eflorescencia innumerable de ideas ramificadas y entrelazadas que se abren temblorosas, dispuestas á replegarse y cerrarse al

menor signo de tempestad. Nunca se ha acercado tanto á la verdad. Para hacer entrar su libro en ella, bastaría suprimir su mala metafísica, traducir sus fórmulas, reducirlas por medio del análisis: no habría más que cambiar la notación, y hecho esto sería fácil fundir las ideas de Hegel y las suyas, y entonces se vería que en los dos extremos de la ciencia coinciden la descripción anatómica de nuestros sentimientos y la construcción metafísica del mundo [1].»

Taine, según su costumbre de violentarlo y sacarlo de quicio todo, extrema aquí el elogio, como en otras partes extrema la censura. No hay en la *Estética* de Jouffroy, que es un libro escocés excelente, pero nada más que un libro escocés, cosa alguna que de cerca ni de lejos recuerde las grandiosas construcciones de Hegel y el vuelo de águila de su pensamiento: nada tampoco que traiga á la mente el recuerdo de su prodigiosa intuición artística. Pero puesta la *Estética* de Jouffroy en su lugar, es decir, no acordándose de las estéticas alemanas, sino de las pocas y malas estéticas francesas, el elogio no resulta tan desproporcionado. La *Estética* de Jouffroy no es ni con mucho un tratado completo de la belleza y del arte, pero las ideas que contiene son dignas de atención por sí mismas, y además no se presentan aisladas, contradictorias y mal digeridas, como las de Cousin y tantos otros, sino que aparecen sometidas á un método inflexible

1 *Les Philosophes Classiques*, pág. 237.

y verdaderamente científico, aunque muy estrecho. La psicología es para el estético un instrumento de precisión muy deficiente; pero lo que puede conseguirse con ese instrumento, no hay duda que Jouffroy lo consiguió. No hizo propiamente el estudio de lo bello, pero sí el análisis delicado, penetrante, tenaz, de las modificaciones subjetivas que lo bello produce en nosotros. De aquí pretendió sacar una metafísica que no está más que iniciada, y que es lo más débil del libro y del sistema; pero la parte primera conserva su indisputable valor, y algunos capítulos son definitivos.

Por desgracia, el *Curso* no está terminado, y además no recibió la última corrección de su autor. Jouffroy le había explicado privadamente en su habitación de la calle *du Four-Saint-Honoré*, antes de 1828, ante un auditorio muy reducido pero muy selecto, del cual formaban parte Sainte-Beuve, Damiron, Vitet, Dubois. Estas lecciones fueron entonces el secreto de pocos: muerto Jouffroy, las publicó Damiron en 1843, cuando la escuela ecléctica comenzaba á pasar de moda. Además, el libro era demasiado serio para el gusto francés de entonces, y estaba positivamente mal escrito (diga lo que quiera Taine), ó más bien no estaba escrito de manera ninguna, y á todo esto debe atribuirse el mediano éxito que alcanzó, llegando la injusticia y el olvido del público hasta el extremo de no haberse reimpreso la obra más que dos veces en el transcurso de más de cuarenta años, al paso que las super-

ficiales lecciones de Cousin todavía hoy se reproducen y encuentran admiradores.

Es imposible dar en breves líneas idea de una Estética como la de Jouffroy, toda de hechos menudos, de investigación lenta y de incesante tanteo. ¿Cómo sintetizar lo que no es ni quiere ser sintético? Más de treinta lecciones, una mitad del *Curso* próximamente, se emplean en lo que pudiéramos llamar parte negativa, en declarar todo lo que la belleza no es, ó más bien todo lo que no es el sentimiento de la belleza, puesto que Jouffroy no emplea otro método que el método subjetivo. Por un largo procedimiento de exclusión distingue, ante todo, el sentimiento de lo bello del sentimiento del placer: todo lo bello nos causa placer, pero no todo lo que nos causa placer es bello. ¿Qué especie de placer es, por tanto, el de la belleza? Y aquí un detenido estudio sobre los diversos placeres y sus causas, según que proceden del egoismo ó de la simpatía. El placer de lo bello es sin duda placer de *simpatía*, placer desinteresado é inútil, que no responde á ninguna necesidad determinada de nuestra condición actual. Por consiguiente, lo bello no es lo útil, sino su contrario, y se distinguen esencialmente en los fenómenos interiores que acompañan á uno y á otro: no llamaremos bello á lo que favorece nuestro desarrollo, sino á lo que nos muestra el triunfo de una fuerza activa sobre la materia. El hombre tiene antipatía á la materia, substancia impasible y muerta, cuyo oficio parece con-

sistir en encadenar el libre ejercicio de las fuerzas, los movimientos fáciles y naturales. El hombre, fuerza encadenada en su acción por la materia, simpatiza en todas partes con la fuerza: es productor, y como tal defiende la virtud y capacidad de producir, contra la inercia. Donde la fuerza triunfa, triunfa el hombre también: donde la fuerza sucumbe, el hombre se aflige de su caída y participa de su desastre. Tal es el secreto de la simpatía. El hombre se ama á sí mismo, y los objetos que hacen triunfar su naturaleza le agradan. El hombre se ama, y los objetos que, sin hacer triunfar su naturaleza, se la muestran como triunfante, le agradan también. El egoismo y la simpatía son transformaciones del amor propio.

Hemos dicho que lo bello es lo contrario de lo útil. Jouffroy lo comprueba con ejemplos: «Ved, dice, un campo rico, fecundo y cubierto de mieses: es sin duda hermoso espectáculo para el hombre que le ve y no hace más que verle y admirarle, sin fijarse en su utilidad. Pero llega el propietario, calcula lo que puede valerle la venta de sus productos, las necesidades que de este modo puede satisfacer, la necesidad de alimentarse, la necesidad de enriquecerse y muchas otras, y ya el campo no es un espectáculo bello para él: en cuanto calcula la utilidad, deja de apreciar la belleza. Si alguna vez su campo le parece bello, será cuando deja de pensar en la utilidad que saca de él. De igual modo, un fruto bello deja de serlo para el hom-

bre que tiene sed». Infiérese de estos y otros ejemplos, que lo útil excluye lo bello, no en lo que *es*, sino en lo que *parece*, ó, lo que es lo mismo, que la utilidad y la belleza pueden encontrarse en una misma cosa; que un mismo objeto puede ser útil y bello á un tiempo, pero no por los mismos caracteres: cuando nos parece útil, cesa, no de *ser*, sino de *parecer* bello. El sentimiento de lo bello excluye el de lo útil, desde el momento mismo en que nace. La condición necesaria para que un objeto parezca bello es que nos parezca *inútil*, pero de ningún modo *indiferente* Todas las ventajas de los placeres de lo bello nacen precisamente de un vicio radical, de una deficiencia ocúlta: la *imposibilidad de posesión*. Por eso lo bello es más noble que lo útil, y abre á la imaginación, ávida de felicidad, un campo más vasto, una esperanza más viva é indefinida. El poder ser contemplado pero no poseído, excluye todo trabajo, toda rivalidad, toda injusticia. Por el contrario, la pasión de las cosas útiles lleva siempre consigo la posibilidad ó la esperanza de ser satisfecha. Pero hay en nosotros necesidades más elevadas, sin duda, y cuya satisfacción no se concibe sino en otro mundo mejor. Entre las innumerables formas de la naturaleza, hay algunas que tienen la mágica virtud de despertar esos anhelos, ya porque esas formas sean símbolos de cosas invisibles que pueden aquietarlos y satisfacerlos, ya porque ellas mismas les ofrezcan imágenes imperfectas de su objeto, que el mundo en su

esencia grosera no puede reproducir integramente.

Ni la analogía de naturaleza, ni la novedad, ni el hábito, causas contradictorias pero igualmente reales de placer, pueden confundirse con lo bello. La novedad no es más que un carácter general de toda cosa que se muestra á nuestros ojos por vez primera, sea agradable ó desagradable, útil ó nociva, bella ó fea, buena ó mala. Propiamente no es más que una relación entre el objeto y el sujeto. Si nos procura placer, será por el sentimiento de un desarrollo más extenso de nuestro ser, ó por una conciencia más viva de la necesidad satisfecha; en suma, por un estímulo de actividad, así como los placeres del hábito se explican por la necesidad de reposo. Tal es la alternativa de la condición humana en su estado presente: luchar y padecer, ó no desarrollarse. El hombre quisiera, pero en vano, desarrollarse completamente en su estado actual, y desarrollarse sin trabajo, sin obstáculo, sin límite ni barrera; pero los obstáculos se interponen, y el hombre no deja de sentir ni por un momento la doble necesidad de desarrollarse completamente, porque es activo, y de desarrollarse sin esfuerzo, porque no está en su naturaleza la inclinación á padecer.

De todos modos, el hábito y la novedad no pueden ser más que circunstancias accesorias, que modifican, aumentan ó disminuyen el placer ó el dolor producidos en nosotros por causas más profundas. Tampoco se puede defi-

nir la belleza por la proporción ni por el orden. El principio del orden es la conveniencia de las partes de un objeto al fin de este objeto. Pero ¿existe una cierta conveniencia de partes que sea por sí misma el tipo del orden? ¿Existen relaciones de extensión ó duración que sean por sí mismas el tipo de la proporción? Jouffroy responde que no, porque, comparando entre sí las diversas cosas que llamamos ordenadas y proporcionadas, no encontramos similitud alguna en el número, acuerdo y relaciones de las partes, sino, por el contrario, muy extremada variedad. ¿Habrá para cada especie de seres un tipo de orden y proporción, como Platón quería? No (contesta Jouffroy, con su criterio puramente psicológico), porque no encontramos en nuestra conciencia los tipos de cada especie que nos permitan juzgar de la proporción de cada individuo ni distinguir lo deforme de lo conforme, ni cuando vemos un individuo de una especie nueva se despierta en nosotros esa idea típica, que nos sirva de término de comparación. No juzgamos, pues, del orden y de la proporción sino mediante una *relación de finalidad*, comprendida por nosotros mismos, ó transmitida por la herencia ó el hábito. Todo lo que hace propio á un objeto para cumplir su peculiar destino merece el nombre de *orden*. Es evidente que esta conveniencia de las partes y del fin del objeto no constituye la belleza. En el desorden y en la desproporción hay deformidad sin duda, pero no fealdad, y el

más feo animal, el asno ó el puerco, tiene aquel orden y aquella proporción que corresponden al destino de su especie, ó, dicho en términos más breves, los medios que convienen á su fin, las formas que corresponden á su destino.

Pero así como hemos distinguido lo bello de lo útil, sin negar que hay cosas útiles que son bellas, así debemos reconocer que hay cosas ordenadas y proporcionadas que son bellas, aunque ni el orden ni la proporción constituyan la belleza. Y esas cosas no pueden ser otras que las que manifiestan y proclaman vivamente el poder, la superioridad de la fuerza, ya de la sensibilidad, ya de la inteligencia. Lo que nos desagrada, por ejemplo, en el cerdo, es su falta de gracia, su pesadez y torpeza, la masa de su cuerpo, que parece ahogar en él la fuerza que le anima y oprimirle con su peso, el esfuerzo y la dificultad con que se mueve. Y, por el contrario, lo que nos agrada en el caballo es su elegancia, agilidad y presteza, la fuerza de sus miembros y la vivacidad de sus movimientos.

En cierto sentido elevado, puede afirmarse, no obstante, que la belleza consiste en el orden y en la proporción; pero este orden y esta proporción no son el orden y la proporción terrestres y actuales, sino el orden y la proporción perfectos y absolutos. Puede definirse la belleza «conveniencia de los medios absolutos al fin absoluto». Y si convertimos este orden absolu-

to en tipo de comparación para las diferentes especies, éstas nos parecerán más ó menos bellas, según que en la comparación advirtamos analogías ó diferencias. Hay, pues, dos géneros de ideal, uno real y otro absoluto. El ideal real es aquella conveniencia de partes y aquella relación de extensión que convienen más á los seres de cada especie. El ideal absoluto es aquella conveniencia de partes ó aquella relación de extensión que hacen al ser, de cualquiera especie que sea, más propio para cumplir el fin absoluto. El sentimiento de lo bello se produce en nosotros cuando percibimos este orden ó esta proporción absolutos, conforme á los cuales encontramos más orden y proporción en una especie que en otra igualmente bien conformada para su fin; descubrimos orden y proporción en una cosa antes de conocer su fin particular, y entre dos cosas, juzgamos por mejor ordenada y proporcionada la menos apta y cómoda para su fin. Y la razón es que el orden bello difiere esencialmente del orden útil. El orden bello y absoluto es el que se deriva de la naturaleza misma de la fuerza, es el triunfo completo de la fuerza sobre la materia, el desarrollo pleno y total de la fuerza. No se mide este orden por el destino particular y circunscrito de cada ser en esta su condición terrestre, sino por el destino anterior, ulterior y superior de toda fuerza, que es el pleno desarrollo. El ideal se realizará, pues, haciendo las formas de los seres más conformes al orden absoluto, sin que por eso des-

aparezca su conveniencia con el fin de la especie, que constituye su orden terrestre.

La unidad y la variedad no son principios de belleza, porque no hay objeto, ni bello ni feo, en que no pueda encontrarse cierta unidad y cierta variedad también. La unidad y la variedad son principios de toda cosa, y nada más. Toda cosa *es*, y toda cosa *es de alguna manera*. Por este camino no se va á ninguna parte. La unidad y la variedad son condiciones, pero no principios ni elementos de lo bello. Hay objetos muy unos y muy variados que nos parecen muy feos. Es cierto que por sí mismas, la unidad en la variedad, la variedad en la unidad, nos causan placer; pero este placer, que nace del cumplimiento fácil de las leyes del espíritu, no puede confundirse con el placer de lo bello, puesto que se da lo mismo en la contemplación de objetos feos. Cualquiera que sea la variedad que se presenta al espíritu, el espíritu siente la necesidad imperiosa de reducirla á la unidad. Cuando no alcanza la unidad real, como la de fin, la de principio, la de base, fondo ó substancia, crea unidades facticias, como la de lugar ó la de tiempo. El placer de encontrar la unidad es sencillamente el placer de comprender lo que vemos. Cuanto más alta y delicada sea esta unidad, más vivo será el placer. Hay en la percepción de la unidad variada, reposo y movimiento, inteligencia é interés: no hay belleza. Referir todo lo que vemos á algo que no vemos, es ley constante y necesidad del espíritu: la

unidad es lo invisible, la variedad lo visible, y el espíritu no puede detenerse en las apariencias que forman la variedad : no concibe atributos sin subṣtancia, ni medios sin fin, ni efectos sin causa : tiene que completar los atributos por la concepción de la substancia, los medios por la del fin, los efectos por la de la causa. Como todos los objetos acaban por parecernos unos y variados, todos acabarían por parecernos bellos, lo cual es manifiestamente imposible.

A pesar de su conocida afición á los escoceses, no asiente Jouffroy ni á las superficiales explicaciones del Dr. Reid, que identificaba la belleza con la perfección ó con la excelencia natural, ni al sistema de la asociación de ideas propuesto por Dugald-Stewart. A los ojos de Jouffroy la doctrina de la asociación de ideas no es más que una expresión imperfecta de la doctrina del *símbolo*. Todo objeto, toda idea es hasta cierto punto un símbolo. Toda idea excita efectivamente en nosotros la idea de lo que ella es, y la idea de otra cosa que no es ella. Todo objeto que vemos nos da la idea de lo que aparece, más la idea de otros objetos que no vemos. El arte que nos presenta sonidos, formas, colores ó palabras, no provoca solamente en nosotros la idea de lo que representa, sino otras ideas que se enlazan por asociación. Hay artes vagas y artes precisas, según la naturaleza del símbolo que emplean, símbolo vago en la música, preciso en las artes plásticas, vago ó preciso en la poesía, según la voluntad del poeta. El roman-

ticismo es la poesía del símbolo vago, el clasicismo la poesía del símbolo preciso. El arte romántico tiende á espiritualizar la naturaleza material; el arte clásico á materializar la naturaleza espiritual. Pero en realidad todas las cosas visibles revelan al espíritu la existencia de lo invisible, todas las cosas visibles determinan más ó menos la naturaleza de lo invisible. Dos especies de símbolos hay: el símbolo por asociación de ideas, que pudiéramos llamar también símbolo accidental, y el símbolo natural. Todas las cualidades de los cuerpos son efectos ó símbolos de la fuerza, ó sea de la naturaleza espiritual, productiva y enérgica.

Hemos llegado al corazón de la estética de Jouffroy, que viene á resolverse en un puro *dinamismo simbólico.* Todo lo que nos aparece en los objetos, todo lo que vemos fuera de nosotros, es producto ó expresión de la *fuerza.* «El mundo está lleno de símbolos, por medio de los cuales hablan mutuamente las fuerzas.»

Estos símbolos naturales de la fuerza son la condición del sentimiento estético. La fuerza no nos conmueve cuando se la despoja de estos símbolos, y por eso va fuera de camino el artista que busca la verdad filosófica y abstracta de las cosas, y no su realidad expresiva y simbólica. El principio latente de la vida, el alma de las cosas no puede afectarnos directamente, pero nos afecta por signos exteriores. La emoción estética exige: primero, que el espíritu hable al espíritu; segundo, que hable por me-

dio del símbolo. No vemos nunca la fuerza cara á cara, no estamos acostumbrados á contemplarla sino detrás de las formas materiales que envuelven y cubren en este bajo mundo todas las fuerzas: no apercibimos inmediata y directamente más que nuestra fuerza propia. La emoción estética es un hecho enteramente sensible; para producirla hay que dirigirse á la sensibilidad. Por eso el espíritu científico ó filosófico es contrario al espíritu del pintor ó del poeta. El filósofo no puede detenerse en los rasgos exteriores de las pasiones; no sabe que cierta pasión del alma se expresa por ciertos gestos, por ciertos discursos, por cierta manera de obrar; lo que conoce es el interior, el fondo. Por el contrario: el artista no conoce el fondo; conoce la superficie, lo exterior; no ve más que el símbolo.

Pero aunque todas las cosas materiales expresen la naturaleza inmaterial ó la fuerza; aunque toda apariencia sensible elemental evoque en nosotros una idea moral, no se ha de creer que el hecho de la expresión sea idéntico al principio de lo bello. El principio de la expresión es más general que el de lo bello. Sirve para explicar toda emoción desinteresada, sea agradable ó no, sea producida por lo bello ó por lo feo. Y aunque la emoción de lo bello tenga por carácter el desinterés, hay emociones muy desinteresadas que nada tienen que ver con la de lo bello. El principio de la emoción desinteresada es la forma sensible de los objetos considerada

como independiente de su acción actual ó posible sobre nosotros. No es la sensación producida por las cualidades físicas, no es el efecto material operado en nosotros por la forma, el color y el movimiento lo que constituye el principio del gusto, como Burke pretendía. Es la *virtud simbólica* de los objetos y de sus cualidades, ó, dicho en otros términos, la intensidad de la expresión. La expresión por sí misma é independientemente de la cosa expresada que puede ser hasta repugnante, es ya para nosotros causa y fuente de placer.

¿Pero existe sólo la belleza de *expresión?* El superficial análisis de Cousin responde que sí: el análisis más profundo de Jouffroy le hace admitir además (no sin alguna contradicción con todo lo anteriormente dicho) una belleza de *imitación* y una belleza de *ideal.* Estas dos son exclusivas del arte: la naturaleza no es bella más que con belleza de expresión. Y no se agota en estas tres formas la virtualidad de la belleza, pues aún resta la belleza de *lo invisible* ó de la cosa expresada. Conforme se mire aisladamente en una obra de arte cada una de estas tres especies de belleza, se formularán juicios contradictorios sobre ella. De aquí las antinomias en el juicio del gusto, y la regla y criterio para resolverlas.

Es claro que Jouffroy, fervoroso espiritualista, da la preferencia á la belleza espiritual, á la belleza de lo invisible, sobre cualquier otro género de belleza; pero no entiende que esta belleza de lo invisible sea exclusivamente la belle-

za moral. Encuentra estrecha tal definición. No ya solamente la belleza intelectual, es decir, la expresión de la vida de la inteligencia, no ya sólo la expresión de la vida sensible, sino la misma vida del cuerpo, la energía vital y fisiológica, que es la más grosera de las manifestaciones del alma, entran y caen dentro del concepto estético «belleza de lo invisible». Y esta belleza alcanza á todos los seres en diferentes grados, desde el hombre que posee todos los géneros de belleza y crea otros nuevos, hasta la piedra que no tiene más belleza que la belleza vital.

Lo que Jouffroy llama *belleza de lo invisible*, es lo que llaman otros belleza del *fondo*, en oposición á la belleza de la *forma*. Pero en la actual condición humana, el fondo no obra estéticamente sobre nosotros sino por medio de la forma. Nace de aquí la importancia verdaderamente excepcional de la forma en el arte, y el criterio para resolver el debate entre las dos escuelas idealista y realista. Los unos intentan presentar el ideal puro y despojado de sus formas, considerándolas como un obstáculo para la energía é intensidad de la emoción estética. Es la doctrina del ideal abstracto, la de Mengs y la de Winckelmann. Es claro que las artes plásticas no pueden prescindir de la forma; pero los idealistas pretenden hacerlas de tal modo transparentes, que parezca que el fondo solo y el alma invisible ejerce directa acción sobre nosotros. Para esto simplifican cuanto pueden los

signos naturales, buscan la expresión de un solo sentimiento, de una acción sola, á veces de una sola figura. Por el contrario, la escuela realista hace profesión de reproducir, no ya las condiciones principales de la naturaleza y de la vida, sino hasta las circunstancias y detalles más insignificantes de la forma. Los idealistas quieren mostrar el hecho interno; los realistas el signo exterior, la realidad visible. Hay que tener en cuenta, para evitar malas inteligencias, que Jouffroy considera á Walter Scott como el tipo más perfecto de *realismo*. Este realismo no es el naturalismo moderno que niega la poesía y aspira á ser *científico* y *experimental*, sino una cierta escuela poética que, en vez de pintar lo general y absoluto, pinta lo particular y concreto. En este sentido dice Jouffroy, y con razón, que Walter Scott llevó hasta el último punto «la representación de las formas naturales de lo invisible», al paso que Marivaux, Richardson y otros novelistas del siglo pasado, hicieron, ó pretendieron hacer, con los más minuciosos detalles, la descripción de lo invisible abstraído de los signos naturales que le interpretan; en una palabra: la exposición puramente metafísica de los afectos humanos.

Entre estas dos escuelas, Jouffroy, como buen ecléctico, quiere establecer un justo medio; pero se inclina con manifiesta preferencia á la escuela realista, aunque no sin restricciones. Es cierto que el alma, descrita metafísicamente, no nos conmueve: es cierto que para producir efecto

estético tiene que ser expresada por signos, pero signos inteligibles, cuyo sentido no pueda ocultarse á nadie, como son los signos naturales y los signos habituales del país y del tiempo en que se vive. Si bien se mira, lo que nos encanta más en las obras realistas no es lo que tienen de accidental, sino lo que tienen de eterno, de inmutable, de significativo en todos los siglos y en todos los países. No las formas momentáneas y variables de la humanidad, sino las formas absolutas, son las que aseguran la inmortalidad de las obras literarias.

De todos modos, Jouffroy declara que el ideal, pura y simplemente de *fondo*, ó, lo que es lo mismo, el fondo sin la forma, es un falso ideal. En este punto, como en tantos otros, su enseñanza representa un singular progreso sobre la de Víctor Cousin. Hay en Jouffroy una frase que, si se encontrara en autor menos espiritualista, podría y debería pasar por gravemente sospechosa del error diametralmente contrario al del falso idealismo: «la literatura debe ser material y no metafísica». Pero los términos literales de esta peligrosa fórmula no pueden engañarnos sobre el verdadero pensamiento de un filósofo tan enamorado de la *belleza invisible*, única verdadera belleza según él, y única que existe por sí y que persistiría aunque el hombre llegase á perder el espíritu y la sensibilidad.

Las últimas lecciones de este curso contienen algunas consideraciones ni muy nuevas ni muy importantes sobre lo feo, lo sublime y lo lindo

ó gracioso, que, según Jouffroy, se distingue de lo bello en producir un efecto más sensible, más físico, mas exterior, más sensual y menos platónico, por decirlo así. Lo sublime está explicado, á la manera kantiana, por la lucha y la contradicción entre la emoción y el juicio, entre el elemento sensible y el elemento racional.

La parte relativa á las bellas artes no llegó á ser escrita ni siquiera explicada nunca, aunque se encuentran esparcidos por el curso, á modo de aplicación ó comprobación de las doctrinas generales, algunos rasgos de crítica literaria, por lo general agudos é ingeniosos. Pero, aun incompleto el libro, no ha sido superado hasta ahora por otro alguno en lengua francesa, y es uno de los pocos de su nación que merecen ser citados en una historia general de la Estética, á pesar del afectado desdén con que le miran los críticos alemanes. Hay que confesar, sin embargo, que la parte negativa vale en él mucho más que la positiva. Jouffroy, que con tanto tino había deslindado la belleza de todas las nociones afines, acaba por incurrir en una confusión análoga á todas las que él mismo había deshecho. No identifica la belleza con la utilidad, con el orden y proporción ó con el hábito, pero la confunde evidentemente con la *fuerza* ó con la *naturaleza activa* en sus diversos grados de desarrollo. Quizá, si hubiera podido llevar más adelante el análisis, hubiera abandonado esta explicación, que sólo como provisional pudo satisfacerle.

II.

Estética de Lamennais.

Nada más que esto produjo la escuela ecléctica desde Cousin hasta Lévêque, si se exceptúan algunas indicaciones esparcidas en el *Tratado de las facultades del alma* [1], laboriosa compilación de Adolfo Garnier, discípulo mediano de Jouffroy y de los escoceses. Pero fuera del recinto de la escuela que quiso monopolizar el nombre de *espiritualismo*, pueden citarse notables ensayos, donde quizá se descubre más vigor y originalidad de pensamiento que en todo lo que produjo la filosofía universitaria. El tratado de Lamennais *sobre el Arte y lo Bello* pertenece sin duda á esta cátegoría [2]. No es obra aparte, aunque como tal haya sido reimpresa, sino fragmento muy extenso (todo el lib. VIII) de la voluminosa

[1] *Traité des facultés de l'âme.* (Tres volúmenes, 1852.)

[2] *De l'Art et du Beau, par F. Lamennais. Tiré du 3ème volume de l'Esquisse d'une philosophie :* París, Garnier, 1865. La *Esquisse d'une philosophie* se publicó desde 1843 á 1846, y consta de cuatro volúmenes. En el III está el tratado *Del Arte.* Sobre Lamennais han escrito, entre otros, Sainte-Beuve, *Portraits Contemporains*, t. I, y tomos I y XI de los *Nouveaux Lundis*; Ravaisson, *La Philosophie en France*, páginas 34 á 40; E. Renan, *Essais de Morale et de Critique*, etc. Véase además el juicio bastante encomiástico que hace de la *Esquisse d'une philosophie* nuestro Fr. Zeferino González, en el t. IV de su *Historia de la filosofía*, páginas 198 á 212. Compárese con el de Vacherot en su reciente libro *Le Nouveau Spiritualisme* (París, Hachette, 1884), páginas 84 á 99.

obra intitulada *Bosquejo de una filosofía*, hoy casi olvidada, con ser una de las raras producciones francesas de este siglo que arguyen en sus autores verdadera capacidad y fortaleza metafísica. Siempre he creído que lo mejor y más robusto del pensamiento especulativo de la nación vecina debe buscarse fuera de los senderos trillados y de las escuelas ruidosas, en esos pensadores casi solitarios, que se llaman Maine de Biran, Bordas Demoulin, Ravaisson, Renouvier, Fouillée, Cournot y algún otro. Uno de estos pensadores es, sin duda, el Lamennais de la segunda época, no ciertamente en sus folletos políticos y rapsodias socialistas, pero sí en el *Bosquejo de una filosofía*, que, á pesar de sus graves errores y de sus contradicciones é incongruencias, merece el nombre de filosofía con mucho más derecho que las elegantes vaguedades espiritualistas ó las superficiales y groseras negaciones positivistas.

Fué Lamennais (1782-1854), en el primero como en el segundo período de su vida filosófica y religiosa, un alma de fuego y de lava, un espíritu absoluto y extremoso, encarnizado y violento así en el amor como en el odio, propenso á la declamación y al énfasis, pero sincero en medio de la declamación más absurda. Tribuno católico ó tribuno demagógico, fué la pasión del momento su inspiración y su musa, la invectiva su genio, la intolerancia su fuerza. Había mezclados en él un orador, un poeta, y también un filósofo, si bien los dos primeros rara vez dejaron al

último levantar la voz. Enemigo acérrimo de la razón humana primero, pasó luego á adorar en ella con el mismo furor con que la había atacado; pero en el fondo nunca fué racionalista de la razón individual, sino de la razón colectiva. El gran error filosófico de su temporada católica, el tradicionalismo llevado á sus últimos límites, sirve, si bien se mira, para soldar las dos épocas, á primera vista tan desemejantes é irreconciliables, de su pensamiento. Lamennais había comenzado por asirse á la tabla del *consentimiento común*, y buscar en él la sanción de las más altas verdades, anulando los derechos de la conciencia individual en aras de cierta conciencia universal, formada por la tradición y el unánime sentir de los pueblos. De esta demagogia filosófica, predicada á nombre del principio de autoridad en el *Ensayo sobre la Indiferencia*, no era difícil el tránsito á otro género de demagogia, en cuanto la Iglesia rehusara aceptar la complicidad de semejante suicidio intelectual, de tan radical escepticismo, de tan absurda violación de las leyes del pensamiento. Y entonces Lamennais pasó sin transiciones, pero no sin lógica, á la doctrina que hace arrancar del sufragio de las muchedumbres la potestad y la razón, la verdad social y el orden jurídico. No bastan las condiciones del carácter de Lamennais, áspero, orgulloso y sombrío, para explicar su caída. Hubo en él una crisis moral, de que los *Affaires de Rome* dan testimonio; pero no hubiera bastado ella sola para lan-

zarle en un día, desde el *Ensayo* hasta las *Palabras de un Creyente*, si en su pensamiento no hubiesen estado los gérmenes de una evolución que necesariamente había de cumplirse el día en que subiesen del corazón á la cabeza las nieblas de la pasión y del encono.

Es bastante general entre los críticos, tanto ortodoxos como heterodoxos, el pensar que así las ideas como el estilo de Lamennais sufrieron notable menoscabo después de su apostasía. Y aun parece favorecer esta opinión el escaso favor que lograron y la obscuridad en que á muy poco tiempo cayeron la mayor parte de estos libros suyos, exceptuando los dos ó tres primeros, cuya resonancia fué mayor que la de ningún otro de nuestro siglo. Y es lo cierto que mientras el *Ensayo sobre la Indiferencia*, á pesar de su deplorable metafísica, continúa siendo leído y estudiado por incrédulos y creyentes, é influye en muchos apologistas más de lo que fuera razonable y más de lo que ellos mismos quieren confesar, uno sólo de los libros de la segunda época de Lamennais, aquel extraño y elocuente apocalipsis que tituló *Palabras de un Creyente*, encuentra todavía lectores, si bien su virtud revolucionaria está gastada, conviniendo los más radicales en que Lamennais era un político insensato, cuyos ensueños proféticos deben ser estimados tan sólo como magníficas elegías en prosa, donde tuvo más parte el corazón que el entendimiento.

Castigo providencial fué ciertamente para La-

mennais esta sombra de indiferencia, desdén y olvido, que fué espesándose cada día más sobre su persona y sus escritos, desde 1848 hasta su muerte tan obscura y desolada, en que pudo creerse abandonado de Dios y de los hombres. Quizá las profundas reminiscencias teológicas que conservó, aun en las mayores aberraciones de su espíritu; quizá la misma fraseología bíblica que mezcló siempre á sus ensueños humanitarios, y que en 1836 pudo contribuir á la eficacia de su propaganda, le perjudicaron luego en el ánimo de los mismos sectarios políticos, dominados ya por la corriente atea y materialista y francamente anticristianos. Lamennais nunca pudo borrar de sí el carácter sacerdotal ni ponerse al nivel de la impiedad que le rodeaba, y rechazado á un tiempo por católicos y racionalistas, vió naufragar entera la obra de sus últimos años, sin que se salvasen de ella sino muy leves despojos.

Pero la justicia histórica á todos debe alcanzar, incluso á los que han profesado por sistema la violencia y la injusticia. Lamennais, considerado como pensador, vale más en el *Bosquejo de una filosofía* que en el *Ensayo sobre la Indiferencia*. Una y otra obra contienen errores gravísimos, pero los del *Bosquejo* no deshonran la capacidad de un metafísico; los del *Ensayo* sí. El *Bosquejo* es una vasta síntesis, un ensayo de explicación universal, una construcción que no carece de novedad y audacia, y que en algunos momentos recuerda las grandes construc-

ciones alemanas. Un ilustre prelado y filósofo español acaba de decir con profundo sentido que el último sistema de Lamennais vale tanto, por lo menos, como los de Fichte, Schelling y Krause, y que es de todos los sistemas panteistas el menos reñido con la razón y con la verdad cristiana. Si á esto se áñade la extraordinaria elocuencia y vigor del estilo que, en algunas partes de esta obra, especialmente en el tratado del Arte, excede á cuanto Lamennais había escrito hasta entonces (puesto que si en las obras anteriores se advierte más fuego, hay aquí más luz y una vida más penetrante y densa), no se podrá menos de repetir con sobra de justicia aquella tan manoseada como certísima sentencia: *Habent sua fata libelli.*

Como para comprender la teoría de Lamennais sobre el arte es preciso tener alguna noticia general de su sistema, y éste es tan poco conocido, creemos conveniente indicar que la última filosofía de Lamennais es una especie de ontologismo panteista, fundado en la idea generalísima del Ser, idea sin la cual el entendimiento mismo no es posible. Á este Ser absoluto, independiente de toda especificación ó limitación, le llamamos Dios, y es el fondo del pensamiento á la vez que el fondo de la existencia. El Ser infinito se manifiesta, no por la unidad radical de su substancia, sino por la energía productora que la realiza produciendo la forma, y por la vida que hace volver á la unidad radical la energía productora. Resulta de aquí una trinidad remedo de la

cristiana: *fuerza, forma, vida*, ó, dicho en términos espirituales, *poder, inteligencia* y *amor*: tales son los que Lamennais llama «elementos integrantes de la esencia divina». Hay, pues, en ella unidad y pluralidad, de donde nace la muchedumbre de las diferencias y de las formas posibles que constituyen el mundo inteligible, el mundo de las ideas platónicas. Estas diferencias pasan de la potencia al acto por medio de la creación, que en el sistema panteista de Lamennais es una manifestación y desarrollo sucesivo en el tiempo y en el espacio de todo el contenido de la esencia divina. Esta manifestación se verifica de un modo progresivo, creciendo en cada grado la complexidad y la unidad, desde lo inorgánico hasta el ser organizado, y desde éste hasta la persona inteligente y libre. En todo ser creado hay, como en Dios, un elemento finito (límite) y un elemento infinito, ó, lo que es lo mismo, un elemento de distinción y pluralidad y un elemento de unidad. El límite, la distinción, lo finito, es lo que llamamos materia. Lo ilimitado, lo infinito, es la inteligencia ó el espíritu. Las tres propiedades de la materia, impenetrabilidad, figura, atracción, reproducen en el mundo físico los tres atributos divinos, fuerza, inteligencia ó forma, y amor.

A esta metafísica corresponde una física muy original y fantástica, y una moral muy elevada, que conserva dejos cristianos, aunque torpemente mezclados con ciertas concepciones

gnósticas. La creación viene á ser como un perpetuo sacrificio de Dios, como una pasión eterna, como un don que continuamente hace de su esencia. El amor es, pues, la ley del mundo: todo se comunica á todo, y todo vive en todo, porque todo se alimenta y vive de Dios. Pero al alma inteligente y libre se comunica la esencia divina de una manera más alta y perfecta, más inmediata y directa. Es privilegio de la inteligencia la percepción de lo infinito ó la visión directa del Ser Uno que contiene en sí, juntamente con los eternos ejemplares de las cosas, su ley, su razón, su causa substancial. El conocimiento se verifica por medio de la luz. Esta *luz* en Lamennais, lo mismo que en nuestro Miguel Servet y en otros neo-platónicos, es luz física, cuando nos revela y manifiesta el mundo real, particular, variable y limitado, pero es luz divina, refulgencia de la forma una é infinita, lúz increada ó esencial, cuando nos pone en contacto con el mundo de lo inteligible, con el mundo de las leyes y de las causas. Esa luz divina es la que forma en el hombre la palabra interior, idéntica con el pensamiento, y le da, por último término del conocimiento intuitivo, la apercepción de lo infinito, la visión de Dios en vista real.

Tres órdenes de actividad corresponden á los tres grados ó formas del conocimiento: la *Industria*, el *Arte* y la *Ciencia*. La *Industria*, que subyuga la naturaleza, el mundo de lo particu-

lar, el mundo de los fenómenos : el *Arte*, en que se manifiesta lo infinito por medio de lo finito, lo absoluto por medio de lo relativo, lo espiritual por medio de lo material, la forma arquetipa ó inteligible por medio de la forma exterior y sensible. La *Ciencia*, que contempla en visión inmediata la eterna esencia, la verdad eterna.

Tal es, en sus líneas generales, el *Bosquejo de una filosofía*, donde es fácil señalar puntos de semejanza con la teosofía alejandrina, con la de Schelling y aun con el ontologismo de Rosmini y de Gioberti, sin que falten tampoco resabios tradicionalistas, de que aquí prescindimos porque no atañen al fondo del sistema. Ahora hemos de limitarnos á la teoría del arte, en la cual predomina, casi sin desviaciones, el criterio platónico-cristiano.

Lamennais, artista de corazón, verdadero poeta en prosa, fué, no obstante, uno de los más resueltos enemigos de la independencia de la Estética. El arte por el arte le parecía un absurdo. No concebía que se aislasen los diversos desarrollos de la actividad humana, que es esencialmente una. En su sistema, todos ellos se encadenan, se penetran, se suponen y se producen mutuamente. El Arte supone el doble desarrollo de las facultades del ser orgánico, por medio de las cuales nos ponemos en relación con el mundo fenomenal; y de las facultades propias del ser inteligente, por medio de las cuales, en relación con el mundo de las esencias,

percibimos lo Verdadero. El Arte implica la belleza esencial, inmutable, infinita, idéntica con la Verdad, de la cual es revelación eterna; é implica también una forma que la haga accesible á nuestros sentidos, que la determine en el seno de la creación contingente. Y como lo Verdadero ó el Ser Infinito es, en su unidad, la fuente de donde se deriva la inagotable variedad de los seres vivos que le manifiestan en el universo, así la Belleza Infinita es la fuente de donde se deriva la Belleza creada, ó la variedad inagotable de formas limitadas que la manifiestan en tiempo y espacio. Sólo la inteligencia pura percibe la verdad en su esencia pura, en su esfera ideal y abstracta. Pero en el orden en que se verifica el desarrollo humano, antes de esta suprema intuición se percibe la idea bajo las condiciones de existencia creada, unida al fenómeno, encarnada en el fenómeno, manifestada por él, y esta manifestación es lo Bello. De donde se infiere que la percepción de la Belleza precede á la percepción de la Verdad pura, y el Arte á la Ciencia. Lo cual no es obstáculo para que el arte implique esencialmente la inteligencia, puesto que implica la visión de la idea, y sus progresos dependen en parte de los progresos del entendimiento.

De todo lo dicho se infiere que la Belleza es *el ser mismo en tanto que está dotado de forma*, y que, por tanto, *la forma* es el objeto propio del arte, no simplemente la forma necesaria, inmaterial,

eterna de la idea pura, sino la forma realizada bajo las condiciones de la extensión en el mundo contingente de los fenómenos. Consta, pues, el Arte de dos elementos inseparables: el elemento espiritual ó ideal, cuyo tipo primero es lo infinito, y el elemento material, cuyo tipo primero es lo finito. El uno corresponde á la unidad primordial absoluta y se resuelve en ella: el otro á las manifestaciones limitadas, parciales, diversas de esta primera unidad, y se resuelve en ellas también. Son los mismos dos elementos que en otras estéticas se designan con los nombres de *unidad* y *variedad*.

Siendo lo sensible ó lo finito uno de los elementos del arte, es claro que Dios no puede ser objeto inmediato y directo de él. Pero bajo la forma finita, exterior, sensible, nos deja rastrear algo de su esencia, es decir, el tipo inmaterial de la forma, la eterna idea que la ilumina como un rayo de la Belleza Infinita. Y esta Belleza Infinita, ¿cuál otra puede ser que el Verbo, el resplandor, la manifestación de la forma infinita que contiene en su unidad todas las formas individuales finitas? Cuanto mayor número de formas diversas armónicamente enlazadas implique en su unidad relativa una forma finita, tanto más participará de la Belleza infinita y eterna. Por eso el ideal del cristianismo es el Verbo hecho carne, el Dios-Hombre, en quien el amor substancial ha consumado la unión de lo finito y lo infinito. Bajo esta forma sensible, ex-

presión de nuestra naturaleza, resplandece la forma increada, inaccesible á los sentidos. Es la Belleza completa, la Belleza en sus relaciones con la Verdad y con el Bien. Por el contrario, la Belleza en sus relaciones con lo falso y con lo malo, la belleza separada de Dios ó correspondiente á la individualidad pura, tiene su tipo en Satanás, la más perfecta de las naturalezas creadas, pero la más apartada de Dios, la más perversa y la más infeliz. La forma subsiste en ella con su belleza esencial, imperecedera, pero el ideal del mal se ha encarnado en esa forma.

Distingue, pues, Lamennais, templando sus anteriores afirmaciones absolutas, dos géneros de belleza: la belleza material ó individual de la forma, y la belleza ideal de esa misma forma, en la cual resplandece la Belleza Infinita. De la unión de entrambas resulta la suprema Belleza artística. Pero Lamennais no niega que puedan andar separadas, y admite además la legitimidad de las representaciones artísticas de lo feo.

Lo que no admite es que el Arte sea cosa caprichosa y arbitraria, vano *dilettantismo* ó fruto de un pensamiento sin regla. El Arte tiene su raíz en las potencias nativas, radicales, esenciales del hombre; es su ejercicio, su manifestación de cierto modo, y, uniendo las leyes del organismo á las leyes de la inteligencia y del amor, las dirige al mismo término, que es la perfección del ser en lo que su naturaleza tiene de más elevado. No puede el arte alterar ni des-

truir estas relaciones y estas leyes que están en la misma naturaleza de las cosas, y cuanto más agrande sus concepciones y más se acerque á la Verdad infinita, tanto más cerca estará también de la infinita Belleza. Por donde se ve que el Arte es lo mismo que la Ciencia, indefinidamente progresivo, y fuera absurdo suponer que existe para él un límite eternamente insuperable. Si alguna vez nos lo parece, consiste en que no vemos el Arte en sus relaciones generales con la Verdad, sino en sus relaciones con alguna concepción particular de lo verdadero. Cuando esta concepción se ha realizado en la forma del modo más perfecto posible, está agotado el tipo finito de Belleza correspondiente á aquella concepción finita de la Verdad. Pero una concepción más perfecta debe producir un tipo más perfecto de belleza, y como la concepción va creciendo siempre, el Arte crece y se desarrolla paralelamente, sin que pueda asignarse límite alguno á esta vitalidad suya.

La noción de arte implica la de creación. Crear es manifestar al exterior una idea preexistente, revestirla de forma sensible. Dios, el eterno geómetra, es también el artista supremo, y su obra poética se llama el universo, manifestación finita del Ser infinito, realización exterior y sensible de los tipos inmateriales que permanecen distintos en su unidad. Así se manifiesta en la Creación la belleza infinita, pero refractada y dispersa, como el rayo solar se refracta y des-

compone en el prisma. Toda forma contingente y material representa un tipo ideal, y como todo tipo ideal pertenece á la unidad de la forma divina, no puede menos de reflejarla parcialmente. Pero como no todos los tipos existentes en Dios han tenido realización actual, la obra de Dios es eternamente progresiva, y tiende á acercarse al término ideal de lo infinito.

Las leyes del Arte son las mismas leyes de la Creación miradas bajo otro aspecto, puesto que la Belleza, objeto propio del Arte, no es más que la Verdad, idéntica con el Ser. Conocer y comprender la obra divina es lo que llamamos ciencia; reproducirla bajo formas materiales y sensibles es el Arte. Por eso el Arte entero se cifra y compendia en la edificación del templo, imagen imperfecta y finita del Templo de Dios, que es el Universo.

Lamennais lleva hasta los últimos límites este carácter sacerdotal y hierático, que quiere imprimir á la Estética. Hay casos en que involuntariamente nos recuerda á Jungmann, salvo la enorme diferencia que nace de ser Jungmann un declamador vulgar y pedestre, y Lamennais uno de los escritores más elocuentes que han existido, capaz de levantar con su palabra á los muertos, según expresión de uno de sus adversarios. Para Lamennais, pues, el templo, y especialmente el templo cristiano, es la suma de todas las artes, la evolución plástica de la idea que el hombre tiene de la Divinidad y de su acción en

el Universo. Todas las artes convergen hacia el santuario, gravitan hacia el punto central donde reside su principio, su razón esencial y primordial, aspiran á penetrarse, á confundirse con él, para realizar la unión perfecta de la variedad y de la unidad, de lo finito y lo infinito. El arte levanta á Dios una morada sobre el modelo de la que Dios mismo se ha edificado, y Dios llena con su presencia el templo, imagen simbólica de la Creación, como llena con su presencia el universo. Del arte arquitectónico hierático, que es para Lamennais el arte inicial, van naciendo todas las artes por un desarrollo análogo al de la Creación misma. La arquitectura contiene en sí virtualmente todas las artes; no sólo las de la vista, sino también las del oído; no sólo la escultura y la pintura, sino la danza, la música, la poesía, el arte oratorio. El templo tiene su voz que, modificándose por grados sucesivos como la voz de la Creación, produce artes diversas, nacidas de una común raíz, que es la voz de la Naturaleza, indistinta, confusa, pero majestuosa, solemne, inmensa, llena de misterio y de vagas emociones, eco débil y vago de la armonía suprema, del Verbo, de la voz una é infinita de Dios. La Poesía es el Universo, y en el Universo, es Dios visto, sentido, penetrado por todas las potencias de nuestro ser. La Música le anuncia y le precede; pero sólo la Poesía determina lo que ella deja indeterminado: sólo en la poesía se cumple la unión más estrecha de

lo real y lo verdadero, del pensamiento y la sensación, de la Naturaleza y su tipo eterno. La Poesía es el arte mismo en su expresión más alta. Un paso más, y el arte tiende á convertirse en ciencia, aspirando á la Verdad inmaterial: entonces nace el arte oratorio.

Tales son las ideas que con extraordinario vigor y opulencia de frase concentra Lamennais en los dos primeros capítulos de su libro, únicos que en rigor pertenecen á la Estética pura. Los demás están consagrados á la amplificación elocuente de las mismas ideas con relación á cada una de las siete artes que Lamennais reconoce. No podemos seguirle en tan espléndidos desarrollos, que por una parte son demasiado rápidos, y por otra adolecen de un conocimiento muy superficial de la parte histórica y de la parte técnica, y de un afán desmedido de violentar y recortar los hechos para acomodarlos á una teoría preexistente, vicio capital entre los estéticos, y del cual muchas veces ni el mismo Hegel, á pesar de sus felices y loables contradicciones, alcanzó á salvarse.

En la historia del arte, tal como Lamennais quiere trazarla, no hay contradicción alguna; pero en cambio la historia falta, y está sustituida por una construcción tan ingeniosa como deleznable. Lo primero era conocer las obras de arte, y Lamennais sólo de un modo muy imperfecto las conocía, aunque sintiese bien las que estaban á su alcance. Pero todo lo que pom-

posamente diserta sobre la India y el Egipto, y aun sobre la misma arquitectura griega, es muy atrasado aun para su tiempo. Él no tenía obligación de ser arqueólogo, ni de haber ahondado mucho en las cuestiones de orígenes; pero hubiera hecho muy bien en abstenerse de generalidades quiméricas, doblemente peligrosas en una ciencia nueva. La parte dedicada á la arquitectura de la Edad Media tampoco nos ofrece más que el perpetuo ditirambo en honra de la catedral gótica y del castillo feudal, entendidas una y otra cosa como las entendían los primeros románticos alemanes. Al arte del Renacimiento profesa Lamennais la misma cordial antipatía que John Ruskin; pero, siquiera, los exclusivismos del crítico inglés tienen la ventaja de fundarse en un estudio enorme de los detalles.

No confundamos, sin embargo, á Lamennais con los estéticos *píos*, de la madera de Jungmann. Lamennais admite la existencia de la arquitectura civil, y habla con mucha elocuencia de la arquitectura griega y romana, de la arquitectura árabe, y de otras muchas arquitecturas diversas de la cristiana. De la misma suerte, al tratar de la escultura, no pudiendo negar la belleza de la concepción *antropomórfica*, llega á absolverla, puesto que aun siendo el objeto del Arte la reproducción de lo Bello, como éste es infinito por su esencia y no puede ser reproducido sino en condiciones finitas, los medios artísticos deben formar una serie ascendente, por me-

dio de la cual el Arte se levanta al tipo eterno: una escala de formas creadas, cada vez más complexas y más perfectas. Desde este punto de vista no dudó en afirmar que la estatua, y en especial la que reproduce la forma humana, es el término del arte, así como el desarrollo de la naturaleza en el globo que habitamos tiene por término la producción del hombre, que es el más perfecto de los seres. «Si se quita á la creación su realidad (añade), la Belleza no tiene ya forma sensible, y el Arte, impotente para manifestarla, se disipa en el seno de la Unidad incomprensible y absoluta.» Quien niega el mundo fenomenal, niega el arte mismo.

Los errores estéticos de Lamennais proceden siempre de mirar las cosas por el lado que él llama *filosófico*, «prescindiendo de las innumerables variedades que resulten, ya de las circunstancias accidentales, ya de la mezcla de principios diversos», y «atendiendo sólo á los grandes hechos enlazados directamente con las causas generales que han presidido á su desarrollo». Lo primero que habría que discutir y poner en claro son estos *grandes hechos*, para no exponernos, como el elocuente crítico, á derivar, v. gr., la pintura flamenca de una «*influencia oriental directa* [1]». Dios nos libre de los oradores cuando se trata de leer documentos. Tratándose de artes, nunca dejará de salir *la Fornarina*, el *brutal naturalismo* del Caravagio, la *pintura anatómica* de Miguel Angel.

[1] Página 140.

Los capítulos relativos á la Música y á la Danza están más trabajados, y abundan en observaciones muy ingeniosas sobre el ritmo, ya porque el autor sintiera con más intensidad las artes del sonido, ya porque en esta parte recibiera inspiraciones de sus amigos Villoteau y D'Ortigue. En cuanto á la poesía y al arte oratorio, su propio genio bastaba para dictarle páginas ardientes, en aquella prosa suya, que tiene número y movimiento de poema, y calor y efervescencia de pasión comunicativa. Pero aquí, como en todo, domina la intolerancia, que era el fondo mismo del espíritu de Lamennais. Siente lo grande, lo titánico, lo majestuoso, lo solemne, lo primitivo, cuanto tiene algo de espontáneo y de bárbaro, de apasionado y de trágico; no siente, ó siente débilmente, las bellezas más modestas de la poesía de las edades cultas. Y además hay géneros que positivamente le son antipáticos, la comedia sobre todo, «que nos muestra el mundo tal cual es, en su verdad mezquina y trivial, y adula en secreto el principio malo de la individualidad egoista». Se empeña en excluir del arte lo cómico y lo ridículo, que á sus ojos no es más que un *desorden reducido á las proporciones de la necedad*. No comprende el efecto purificador y la alta filosofía de la risa, la libertad y la serenidad que nos restituye «esa nube de tempestad poética y humorística que pasa por el cielo de nuestra alma, fertilizándola y refrescándola», como decía admirable-

mente Juan Pablo, el gran teórico de la risa. Lamennais era un hierofante que no debió de reirse nunca, y por eso no vió en lo cómico más que un placer egoista y maligno, una explosión del orgullo y del sentimiento de superioridad, en suma, «una de las imágenes del mal». Poesía épica, poesía sacerdotal, rapsodia homérica, salmo hebreo ó himno de la Iglesia, alegoría dantesca, esa es la única poesía que Lamennais comprende, y de la cual habla con extraordinaria brillantez y magnificencia.

Tomado en conjunto su libro, se presta á muchas objeciones. Es, sin duda alguna, incompleto, como todas las estéticas francesas: es una excursión deslumbradora, pero rápida, por los dominios del arte, más bien que un tratado formal y metódico; omite gran parte de las cuestiones que en todo libro alemán se proponen como indispensables, y adolece además de un exagerado dogmatismo, que no se digna ni mencionar siquiera, cuanto más discutir, las opiniones ajenas, como si bastaran las fuerzas del pensamiento individual para construir sólidamente ninguna ciencia. Por otro lado, tiende á confundir la Belleza con la Verdad, y el Arte con la elevación del sentimiento religioso, lo cual le lleva á consecuencias extremadas é incompatibles con la estimación que otras veces concede al elemento *formal*. Como todos los románticos, presta al arte ojival un simbolismo que en tanto grado nunca tuvo, y se imagina

leer en él mil revelaciones misteriosas, mil intenciones ocultas, que quizá no pasaron nunca por la mente de los artífices, y que tienen muchas veces explicación más natural y prosaica, como el mismo Ruskin ha demostrado. Además, el odio de Lamennais á la fórmula del *arte por el arte*, que quizá no ha sostenido nadie en el sentido en que él la ataca, le hace caer de lleno en el sistema que confunde lo bello con lo útil: sólo así se explica que coloque en la cumbre del arte la oratoria, género híbrido, que no debe aspirar en primer término á lo bello, sino á lo honesto, á lo justo, á lo verdadero.

III.

Dos estéticos ginebrinos: Töpffer y Pictet.—Otros ensayos aislados.—Vulgarización de la estética alemana.

Parece que descansa el ánimo cuando de la atmósfera de tempestad y de lucha en que se mueve el genio férvido de Lamennais, se pasa á la región apacible y serena en que vivieron los dos estéticos ginebrinos Rodolfo Töpffer y Adolfo Pictet. Estos dos escritores, á primera vista tan diversos, tienen, además de la comunidad de patria, cierta comunidad de ideas y sentimientos, no sólo artísticos, sino morales. Töpffer [1] (1799-1846), narrador ingenioso y simpático, novelista sano y honrado, dibujante ori-

[1] Vid. Sainte-Beuve: *Portraits contemporains*, tomo III, páginas 211 á 255.

ginal y chistoso, que mereció de Goethe grandes elogios, era con la pluma, ó con el lápiz, un humorista benévolo, casi inocente, un Sterne, pero sin malignidad ni ironía; un Javier de Maistre con menos aticismo y menos psicología. Escritor verdaderamente amable, de los que siente uno no haber conocido y tratado, difunden sus novelas un aroma de rectitud moral, libre de toda impertinencia pedagógica. La naturaleza alpestre que describe sirve de hermoso cuadro á sus patriarcales escenas, que deben estimarse como uno de los tipos más acabados del idilio moderno. La lengua un tanto arcaica que Töpffer usa, en parte por nota de provincialismo y en parte por curiosidad de artista, contribuye á dar á sus libros un sabor especial de antigüedad venerable, que contrasta con la lengua frenética y *colorista* que suelen emplear los novelistas parisienses.

Este simpático ingenio, uno de los más distinguidos que ha producido la Suiza francesa, es también escritor teórico de los más originales en la forma. Huyendo de toda abstrusa disquisición filosófica, expuso sus propias y personales impresiones sobre el arte en un libro, ó más bien en una serie de pensamientos, que llevan el título de *Reflexions et menus propos d'un peintre génévois ou Essai sur le Beau dans les Arts*[1].

1 Impreso por primera vez en 1847 (póstumo), con un prefacio de Alberto Aubert.

Me valgo de la edición de 1883: París, Hachette.

El primitivo título era mucho más extraño : se llamaba *Traité sur le lavis à l'encre de Chine*, logogrifo que no será fácil descifrar, si no advertimos que en los primeros libros, el autor, imitando á Sterne en lo de tomar el asunto por vía rara é insólita, se pone á divagar con su habitual humor sobre la tinta de China, sobre los chinos, sobre la receta del P. Duhalde, sobre los gatos que se miran al espejo, y sobre otras materias al parecer inconexas, antes de llegar á tratar del dibujo, del relieve y del color. Todo lo restante del libro tiene la misma apariencia de excentricidad, calculada sin duda para hacerse leer de los espíritus ligeros y distraídos, á quienes la estética pura interesa poco. Estas continuas digresiones son el mayor encanto del libro, aunque también sea cierto que esta manera descosida, que recuerda la de Juan Pablo en su *Poética*, tiene el inconveniente de disipar las ideas entre caprichosos arabescos y humorísticas fantasías. Pero es tan exquisita la gracia con que Töpffer nos pasea sobre su *asno* predilecto, haciéndonos gozar de todas las emociones, ora risueñas, ora melancólicas, del camino; es un espíritu el suyo tan genial y tan humano; siente de una manera tan personal y tan luminosa el arte y la naturaleza, que sentiríamos que el libro fuese de otro modo, y que el autor hubiese sacrificado á los rigores del método escolástico tantas y tantas páginas empapadas de suavidad y de dulce tristeza, donde parece que se siente la

calma augusta de las aguas del lago Leman reflejando los Alpes suizos.

Claro es que este libro no puede analizarse. Es un tesoro de intuiciones y revelaciones artísticas, pero no un sistema. El autor empleó más de doce años en componerle, y todavía le dejó incompleto. Es el registro ó el diario de sus pensamientos sobre el arte, formulados en el mismo ameno desorden con que iban apareciendo en su espíritu. No es imposible, sin embargo, establecer un hilo lógico, por tenue que sea, en esta serie de conversaciones familiares. Gran parte de la obra puede considerarse como una polémica contra el principio de imitación, la cual nunca es para Töpffer *objeto y fin*, sino *condición y medio* del arte. El arte es la expresión poética del sentimiento propio del artista. Es cierto que el arte no puede prescindir de la imitación, ni la imitación puede separarse del procedimiento; pero ni una ni otra cosa son el arte. Töpffer expresa esto con una de sus originales fórmulas: «un cuadro es obra de tres personas distintas, pero inseparables: el procedimiento, la imitación y el arte». El vulgo ve el procedimiento y la imitación, pero no ve el arte. «Pura é invisible esencia, necesita, para presentarse á nuestros ojos, tomar un cuerpo, y este cuerpo son las formas y los colores, que no respiran más que por él, que no expresan, que no cautivan, que no conmueven, sino por él solo. Sin él, la copia más hábil, más fiel y maravillosa de las bellezas naturales es

como la hija de Jairo envuelta todavía en su sudario, bella pero sin vida, hasta que el Señor venga y la diga: levántate, y anda.» Es cierto que el artista depende de la naturaleza en cuanto á la imitación. La naturaleza le ofrece modelos con mano tan pródiga, que el arte, tal como históricamente le conocemos, todavía no ha agotado el más pobre filón de esa mina inmensa, profunda, inagotable. Cuanto más avanza, más descubre, más entrevé, más presiente tesoros incógnitos y sin número. Cuando el artista intenta emanciparse de la naturaleza y se reduce á copiarse á sí mismo, camina rápidamente á la pobreza y á la esterilidad. Para ser señor, hay que empezar por convertirse en esclavo. Pero bajo otro aspecto, la naturaleza depende del artista, puesto que sin él no sería ni sentida ni expresada. Para expresarla, el Arte la transforma, la traduce. Intenta expresar, no la apariencia real y visible de los objetos, sino el sentimiento poético que en nosotros despiertan. El procedimiento no es modo de *imitación*, sino modo de *expresión*. La Belleza del Arte, comparada con la Belleza Natural, se nos muestra como distinta, independiente y superior.

Tal es el sentido de la primera parte de esta deliciosa Estética popular y espiritualista. La segunda contiene algunas consideraciones sobre la belleza, si bien el autor principia por declarar insoluble el problema de lo Bello absoluto. «No soy ni bastante filósofo ni bastante alemán

para esto», dice graciosamente Lo infinito no se resuelve más que en Dios, y á Dios puede subir nuestra oración, pero no nuestra mirada. Por otra parte, Töpffer tiene poca confianza en el método metafísico: prefiere resolver las cues tiones por el dogma ó por el sentido íntimo. Hay cierta endeblez filosófica en su obra, que se ex plica por los hábitos puramente artísticos de su pensamiento. Estima que la belleza, sometida á los procedimientos de análisis, se marchita ó desaparece. Querer definirla es ya desconocer su naturaleza y negar su libertad. Es querer transformar en silogismos, ó lo que es igual, en actos sucesivos del espíritu, lo que por su naturaleza sólo puede resplandecer en forma de acto simultáneo.

Con crítica muy aguda va examinando todas las supuestas definiciones de la Belleza, y encuentra que en todas ellas se toma lo accidental por lo constante, lo relativo por lo absoluto, el atributo por la esencia. Reconociendo, pues, que la belleza en su esencia absoluta no se distingue de la esencia divina, se limita á tratar de la belleza relativa, de la belleza en el arte. El espíritu profundamente cristiano de Töpffer brilla en cada página de su libro; pero no gusta de confundir la Estética con la Teología Mística, ni de mezclar lo profano con lo divino.

Töpffer ha hecho guerra tan cruda como Lamennais, aunque por diversos motivos, á la fórmula de «el arte por el arte». Pero más bien la rechaza en sus términos literales que en su

fondo, puesto que propone sustituirla con otra que viene á decir lo mismo, aunque con menos amplitud: «la belleza por la belleza». Lo que Tőpffer rechaza es «la fòrma por la forma», «la lengua por la lengua», «las imágenes por las imágenes», «el color por el color», «el estilo por el estilo»; en una palabra, la idolatría materialista del procedimiento. Pero Tőpffer admite una facultad estética distinta de todas las demás facultades humanas, incluso de la imaginación y de la sensibilidad, ya por su objeto, ya por sus procedimientos; y defiende con extraordinario brío la libertad de la concepción artística contra las intrusiones de la intención filosófica, social ó política, contra la tiranía de las poéticas, de las tradiciones y de las reglas, lo mismo que contra los especiosos pretextos de verdad y de moralidad. «La belleza del arte (dice) procede absoluta y únicamente del pensamiento humano, libre de toda otra servidumbre que la de manifestarse por medio de la representación de los objetos naturales [1]». La fuerza pensadora, mirada desde el punto de vista de la belleza que crea, aparece más real y distintamente libre que cuando se la considera desde el punto de vista de lo justo ó de lo útil.

El peligro del *subjetivismo espiritualista* de Töpffer está en considerar el arte como un modo

1 Pág. 215. En la 356 añade: «Toda sujeción general ó parcial de la facultad estética á cualquier objeto que no sea lo bello, sea impuesta ó voluntaria esta sujeción, nunca deja de alterar, de empequeñecer ó de anular la concepción de lo bello».

convencional de representación. De este modo, aunque por distinto camino, se viene á parar á la tesis de la *forma por la forma*, que tanto escandalizaba á Töpffer. Y se viene á otra consecuencia más grave, esto es, á dar un valor puramente histórico al arte, considerándole como una lengua que nace, crece, declina y muere, tornándose ininteligibles para las edades siguientes aquellos mismos signos *convencionales* de lo bello que habían sido vivos, claros y populares en una época. Por huir del escollo de la *imitación de la naturaleza*, se va á tropezar en el escollo de la *concepción individual*. ¿Dónde encontrar un criterio para juzgar signos que varían perpetuamente con las épocas, con las naciones, con las escuelas, con los individuos?

Pero no hay que pedir á la Estética de Töpffer fórmulas abstractas y cerradas. Su mayor atractivo consiste en no tenerlas. Es una Estética que no ha salido del caliginoso recinto de las escuelas filosóficas. Su autor nos cuenta que la compuso «leyendo los poetas, frecuentando estudios de pintores, viajando á pie por una y otra vertiente de los Alpes, y comiendo todos los martes en casa de su cuñado, delante y en compañía de Claudio de Lorena, del Poussin, de Ruysdael, de Rembrandt, de Karel du Jardin y de otros maestros cuyas obras pendían de aquellas paredes». Hay, según él, tres métodos de hacer estética. Con el estudio de los libros solamente se hace estética académica, científica ó de eru-

dición, estética doctoral, la más insípida, la más soñolienta, la que engendra fastidio sólo de pensar en ella. Con el estudio de las galerías y de los museos se hace estética de anticuario, de mercader de cuadros, de *touriste* ó de aficionado inteligente: estética que rara vez es muy instructiva, pero que siempre divierte; llena de hechos y detalles, de juicios y aserciones, de escuelas y nombres propios, de tradiciones y lugares comunes; en sumà: de empirismo y no de principios. Finalmente: los artistas tienen también su propia estética, parcial, es cierto, muchas veces engañosa y apasionada, sujeta á mil preocupaciones de taller, de escuela, de cenáculo, de academia, crítica limitada por el círculo de sus simpatías y por el estrecho campo en que ejercita su observación. Y, sin embargo, de todas las estéticas incompletas, esta es la mejor, porque participa de experiencia, de observación y de sentimiento. Con ella no se penetra hasta la raíz de los principios; pero á lo menos se los entrevé, se los vislumbra, se los supone, se los adivina, Esa es la estética de los *Salones* de Diderot, la de Juan Pablo y también la de Töpffer, especialmente en sus admirables divagaciones críticas sobre la pintura antigua y moderna, ora diserte sobre un pasaje de Plinio, ora sobre los *Segadores* y *La pesca de altura* de Leopoldo Robert, su artista predilecto. Con razón ha dicho el mismo Töpffer que la crítica de los artistas, la facultad estética juzgando á la

facultad estética cara á cara con juicio espontáneo é irreflexivo, entraña casi siempre una revelación fecunda; y así, por ejemplo, una palabra de Horacio, un retrato de escritor ó de orador trazado por Tácito, ó quienquiera que sea el autor del *Diálogo de las causas de la corrupción de la elocuencia;* una página de Schiller ó de Goethe enseñan más y contienen en germen ideas más luminosas y profundas que todos los tratados doctrinales juntos. Sólo un talento artístico como el de Töpffer hubiera podido distinguir con tanta claridad como él lo hace (y daremos este solo ejemplo) la *unidad racional*, que es puramente negativa, y sólo sirve para extraviar al crítico (como lo prueba el caso famoso de las unidades dramáticas), y la *unidad estética*, que es unidad positiva y orgánica, y no se limita á componer un todo, sino que engendra un nuevo ser con arrogante plenitud de vida [1]. La unidad que rige la obra de arte no es, no puede ser nunca un simple modo de orden ó de relación; es una fuerza, no sólo inteligente y ordenadora, sino activa, sensible, apasionada, expansiva, y sobre todo *individual*.

Adolfo Pictet, el segundo de los estéticos ginebrinos, es á primera vista personaje muy diverso del simpático autor de *El Presbiterio* y de *Rosa y Gertrudis*. No figura el nombre de Pictet al frente de novelas, sino en trabajos de eru-

[1] Vide cap. XXIII del libro VIII, que es uno de los mejores de la obra.

dición de los más profundos y originales de que nuestro siglo puede gloriarse. Es el autor de los *Orígenes Indo-Europeos, ó los Aryas primitivos*, de la *Memoria sobre la afinidad de las lenguas célticas con el sanscrito*, del *Ensayo sobre las inscripciones célticas*, de *El Misterio de los Bardos de la Isla de Bretaña*, y del *Culto de los Cabires entre los antiguos Islandeses*. Es el creador, ó poco menos, de una ciencia nueva, admirable cuando no degenera en temeraria, la *paleontología lingüística*, que por las reliquias de un vocabulario intenta restaurar la historia primitiva de las razas remotísimas que no tuvieron historia.

Pictet dió en 1839 un curso de Estética en la Academia de Ginebra. Recogidas en un volumen estas lecciones, formaron el tratado *De lo bello en la naturaleza, en el arte y en la poesía* [1], libro modesto y útil, francés por la amenidad y lucidez del estilo, y alemán por el fondo de sus enseñanzas. El autor confiesa que en la mayor parte de sus lecciones ha procurado adaptar al gusto de sus compatriotas las ideas estéticas de Schelling y de Hegel, pero sin seguir servilmente á ninguno de estos dos filósofos. ¡Lástima que se creyera obligado á exponerlas en una forma tan elemental y rápida, y á veces sin mucha unidad ni enlace!

La Estética es para Pictet, como para los alemanes, una filosofía del arte, una teoría de las

1 *Du Beau dans la Nature, l'Art et la Poésie. Études Esthétiques*, par Adolphe Pictet: París, Sandoz y Fischbacher, 1875, en 8.° La primera edición es de 1856.

teorías, una poética de las poéticas que abraza todos los hechos particulares, y los coordina en un conjunto racional. Pero al lado de esta consideración artística, que es la primordial, puesto que en Pictet todo se subordina á la teoría del arte literario, el autor atiende á llenar uno de los vacíos de la Estética de Hegel, encabezando la suya con algunas breves consideraciones sobre lo bello en la naturaleza inorgánica, en el reino vegetal y en el reino animal, consideraciones donde parece notarse la influencia del *Cosmos* de Humboldt. Pictet tiene el mérito de haber esbozado su tratadito de Física Estética dos años antes de la publicación de la obra magna de Vischer, mérito tanto mayor cuanto que los estéticos franceses posteriores al filólogo de Ginebra han prescindido totalmente de esta parte, como de tantos otros puntos esenciales que estudia con profundidad la estética alemana. No ofrecen las ideas de Pictet el encadenamiento y el desarrollo de las de Vischer; pero son ingeniosas sus consideraciones sobre el *carácter* de los objetos naturales, y dieron á nuestro Milá un elemento importante para su teoría de las *formas manifestativas*. Y es tanto más de apreciar la intercalación de este tratado, cuanto que Pictet estima la belleza natural y exterior con criterio hegeliano, y aun estudiándola con esmero, la encuentra incompleta y la mira sólo como punto de partida para elevarse á la esfera superior del sentimiento de lo bello. En rigor, no

concede que la belleza natural exista sino mediante la intuición del ser que siente y piensa. Sólo en el sentido estético se da la verdadera revelación de la belleza exterior, mediante un acto de visión simultánea que nos ofrece á un tiempo la forma y la idea en su perfecta identificación.

Pictet se esforzó por huir de las fórmulas sistemáticas y de la terminología de las escuelas, lo cual, si por una parte contribuye al agrado de su libro, dándole cierto carácter de exposición popular y amena, quita, por otro lado, precisión y fijeza á sus conceptos, y á veces no nos deja percibir con claridad el fondo de sus ideas. Pero, en general, sus esfuerzos se encaminan á quitar á las ideas hegelianas y schellingianas la levadura panteística que en su original tienen, y acomodarlas á una especie de espiritualismo platónico, haciendo algo semejante á lo que luego más de propósito y con más copia de doctrina ha ejecutado Moritz Carrière. Lo mismo que él, procura Pictet sacar á salvo el elemento *individual*, y combinarle armónicamente con la unidad de la idea, evitando así la funesta absorción de lo fenomenal en el seno de lo Absoluto. Pictet, hombre muy versado en la literatura filosófica de su tiempo, alcanzó ya y patrocinó altamente la reivindicación de la *forma*, no por cierto en el sentido extremado en que la proclamaban Herbart y su escuela; pero sí como elemento estético esencial, sin el que no hay arte ni belleza posible. Un

paso más, y hubiera aspirado, sin duda, á aquella misma conciliación del idealismo y del realismo, á aquel *idealismo realista* ó *realismo ideal* que luego han perseguido por diversos caminos Lotze y Max Schásler, y que quizá sea la fórmula inicial, no sólo de la nueva Estética, sino de toda metafísica futura.

Las fuerzas filosóficas de Pictet, que era lúcido y elegante expositor más bien que pensador de los de raza, no alcanzaban á tanto, y por eso se redujo al papel de adaptador ecléctico y elegante. En la teoría de lo sublime, sigue á Kant y á Schiller, despojando sus teorías del exagerado *subjetivismo* propio de la *Crítica del Juicio,* y admitiendo la realidad de lo *sublime objetivo.* En la teoría de lo ridículo, de lo humorístico y de lo cómico, repite los ingeniosos análisis de Juan Pablo. El capítulo de lo feo presenta reminiscencias de Rosenkranz y de Weisse. Sobre la educación estética del hombre, reproduce las ideas de Schiller, mezcladas con algunas de Hegel, á quien sigue en la clasificación de las formas del arte y en los motivos y fundamentos de ella. De las artes particulares no estudia más que la poesía, siempre á la luz de la estética hegeliana, conforme á la cual resuelve la antinomia de *clasicismo* y *romanticismo.* Conocidas ya de nosotros todas las fuentes en que Pictet ha bebido, no hay para qué insistir en diferencias secundarias, bastando decir en elogio de su autor que ha sido el único, entre cuantos han es-

crito en lengua francesa, que ha manifestado plena y cabal noticia del desarrollo histórico de la ciencia hasta el momento en que él ordenaba sus lecciones.

Desgraciadamente su ejemplo no fué seguido por nadie. El tratado *de lo Bello en la Naturaleza, en el Arte y en la Historia*, aunque perteneciese á Francia por la lengua, había sido concebido y escrito para una nación diversa, para un público menos francés que alemán; y no podía ejercer influencia directa en París, que ha solido mostrar injusto desdén con la que llaman allí literatura *de provincia*. El círculo de la cultura estética comenzaba á agrandarse, no obstante, con las versiones que se iban haciendo de los principales monumentos de la Estética alemana anteriores á 1830, puesto que de los posteriores no se ha traducido ninguno. En 1846, Julio Barni había puesto en lengua francesa la *Crítica del Juicio* de Kant, y sus *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*. El mismo traductor dió á luz en 1850 un *Examen* ó comentario *de la Crítica del Juicio*, encaminado á facilitar su inteligencia á los que se habían aterrado con el aparato de fórmulas, teoremas y escolios que dificultan el acceso de los libros de Kant. Adolfo Regnier, que interpretó con singular maestría todas las obras de Schiller, no pudo menos de incluir entre ellas sus opúsculos de Estética. El teólogo protestante Miguel Nicolás (de Montauban) tradujo en 1838 las lecciones de Fichte sobre *el destino del sabio y*

del hombre de letras. En 1842, P. Grimblot puso en francés el *Sistema del Idealismo Trascendental* de Schelling, donde hay una importante sección estética. Carlos de Bénard, el más inteligente y hábil de los vulgarizadores de la ciencia alemana, comenzó por refundir con notable primor y artificio la *Estética* de Hegel en 1840; publicó en 1845 el discurso de Schelling *sobre las bellas artes del dibujo* y su fragmento sobre Dante, y ha seguido luego exponiendo los últimos resultados de la ciencia en artículos varios de la *Revue Philosophique*, desgraciadamente no coleccionados aún, quizá por la escasa importancia que el público francés, en general, concede á tales estudios, sobre todo cuando no se amoldan á las preocupaciones nacionales, que suponen vinculados en Francia todo saber y toda cultura. Finalmente, para no hacer interminable esta enumeración, la *Poética* de Juan Pablo fué traducida en 1862 por León Dumont, asociado con un alemán llamado Alejandro Büchner.

Por otra parte, las traducciones de Platon, de Plotino y de Aristóteles que con mayor ó menor fortuna llevaron á cabo Víctor Cousin, Bouillet, Barthélemy St-Hilaire, las historias críticas de la Escuela de Alejandría debidas á Vacherot y á Julio Simón, donde forzosamente había de ser expuesta y examinada la doctrina estética de las *Enéadas*, el excelente *Ensayo* de Egger *sobre la historia de la Crítica entre los griegos*, y otras obras que no viene al caso enumerar, fueron familiari-

zando á la juventud de las escuelas con las ideas de los antiguos sobre la belleza y el arte, trayendo á la erudición estética el elemento clásico, no menos esencial que el elemento germánico.

IV.

El concurso de Estética de 1857.—Obras de Lévêque, Voituron y Chaignet.

Es verdaderamente cosa digna de admiración el escaso fruto que con tan rica preparación se obtuvo. Gran parte de los tratados de Estética general que nos falta examinar no significan progreso alguno respecto de los de Jouffroy, Lamennais y Pictet; y si se tiene en cuenta el medio de civilización en que han nacido, hay que declararlos inferiores. Dos ó tres hay, sin embargo, que se eximen de tan rigurosa sentencia, por más que no puedan resistir la comparación con las obras análogas de Alemania.

Diversas causas han influido en esto, siendo la principal, á nuestro juicio, el aislamiento en que ha trabajado cada autor, empeñándose vanamente en sacar de su propio fondo toda la ciencia, sin considerar que, aunque la estética pertenezca por sus más elevados principios al orden de las ciencias filosóficas, y reclame el esfuerzo de la especulación metafísica propia, pertenece también por la mayor parte de su contenido al orden de las ciencias experimentales, cuyo adelanto

positivo sólo puede lograrse cuando el caudal de observaciones adquirido sirve de base á nueva observación y experimento. Por olvidar esto que es axiomático, nacen y mueren en Francia sistemas de estética que tienen, poco más ó menos, el mismo valor uno que otro, colecciones mejor ó peor hechas de pensamientos fugaces más ó menos discretos, ojeadas superficiales sobre un conjunto vastísimo, ó bien entretenimientos y recreaciones lógicas sobre tal ó cuál principio caprichosamente adoptado y seguido luego en línea recta, más para ostentación del ingenio de su autor que para utilidad del entendimiento, el cual sólo se satisface con la comprensión total de su objeto, y no con aisladas ó mutiladas representaciones, que empiezan por suprimir la complexidad y la diversidad, condición de toda vida. No se evitan las dificultades con no verlas: no es pensador más profundo el que parece más claro, ni pensador más lógico el que parece más ordenado y metódico. Hay un orden aparente y una falsa claridad, que son los más crueles enemigos de toda filosofía, por lo mismo que halagan la pereza y la vanidad de creer que se ha llegado al fondo del pensamiento, cuando apenas se ha hecho más que acercar los labios á la copa en que hierve el generoso vino.

Ejemplo palpable de los males que lleva consigo semejante manera de filosofar nos le dan la mayor parte de las memorias publicadas en

Francia á consecuencia del gran concurso abierto en 1857 por la Academia de Ciencias Morales y Políticas con el siguiente programa: «Investigar los principios de la ciencia de lo bello, y comprobarlos con su aplicación á las bellezas más indiscutibles de la naturaleza, de la poesía y de las artes, y con el examen crítico de los más célebres sistemas sobre la ciencia de lo bello en la antigüedad y en los tiempos modernos». El premio se adjudicó en 1860 á M. Carlos Lévêque (antiguo discípulo de la escuela de Atenas y luego profesor de filosofía en la Sorbona), por su libro *Science du Beau*, y se otorgaron menciones honoríficas al abogado de Gante Pablo Voituron, por sus *Recherches Philosophiques sur les principes de la science du Beau*, y al profesor A. Ed. Chaignet por sus *Principes de la Science du Beau*.

De estas tres voluminosas memorias, la que menos vale, sin género de duda, es la premiada. Lo decimos con entera convicción, por lo mismo que gustamos poco de ir contra el principio de autoridad, representado aquí nada menos que por tres Academias: la de Ciencias Morales y Políticas, que otorgó el premio, la Academia Francesa, que añadió en 1861 una recompensa de tres mil francos, y la de Bellas Artes, que todavía quiso dar á Lévêque una propina de seiscientos. Á quien tenga por todo criterio y medida las recompensas oficiales, no debe quedarle duda sobre la excelencia de una

obra tan muníficamente premiada y recomendada. Pero el libro es tal, que si de intento se hubiera escrito para probar la inferioridad de la Estética francesa, y poner de manifiesto sus vicios incurables, difícilmente habría podido conseguir mejor su objeto. ¡Con qué satisfacción escribe Emilio Saisset, uno de sus panegiristas, y uno de los padres graves de la Filosofía universitaria: «Este libro procede en línea recta del movimiento filosófico de 1818: *nada debe á Alemania ni á Escocia: es un libro enteramente francés*[1]». ¡Se necesita impertinencia y petulancia para ponerse á escribir de Estética en 1860, haciendo alarde de no enterarse de lo que han pensado alemanes y escoceses! ¡Y hay en Francia tres Academias que aplauden y premian un libro concebido con esta ausencia de formalidad científica! Han dicho los que pueden saberlo que la obra de Lévêque está escrita en un francés muy académico y elegante, con mucho primor y delicadeza de estilo, con mucha coquetería de expresión, con todas las condiciones, en fin, de una deliciosa estética de tocador. ¿Pero esto es ciencia? Á mí me parece que no. Lee uno seguidos los dos tomos de Lévêque, y saca de tal lectura algunos ratos de agradable solaz; pero ¿ideas? Ni una sola. Cierto espiritualismo vago, una tendencia moral bastante sana, entusiasmo por el arte, discreteos ingeniosos, el lirio y el

[1] En su estudio sobre la Estética francesa, al fin de su tratado de *L'Ame et la Vie (Bibliothèque de philosophie contemporaine)*.

arroyuelo, todos los lugares comunes del madrigal y de la égloga y de la pintura de abanicos. Es un libro que por su misma corrección y finura, por su ambiente de *buena sociedad*, hasta por sus pretensiones de pulcritud ejemplar, impacienta y empalaga á todo espíritu varonil. Libro de filosofía admirable para andar en manos de jóvenes casaderas ó de verecundas institutrices.

Pertenece la Estética de Lévêque á la escuela ecléctica francesa, ó más bien al último residuo de ella, á ese espiritualismo incoloro que no tiene ni las arrogancias metafísicas que á veces tuvo Cousin, ni el poder de análisis psicológico en que Jouffroy emuló á los mismos escoceses. Pertenece á esa doctrina tibiamente cristiana y tibiamente racionalista, llena de matices, de atenuaciones y de medias tintas, tan rica de artificios de lenguaje, cuanto pobre de substancia metafísica: filosofía de literatos, de políticos retirados y de hombres de mundo, filosofía *amena*, sin obscuridades, sin espinas, filosofía de la *Revista de Ambos Mundos*, para llamarla por su nombre propio.

Es evidente que un libro de Estética compuesto bajo la influencia de tal escuela, no puede pasar más que por libro de entretenimiento. Y esto lo es el de Lévêque en grado eminente. El autor es un meridional de bastante gracia é imaginación, naturaleza hábil para sentir y describir los placeres de lo Bello. Pasa por un verdadero *dilettante* musical, y conoce profundamente

la arqueología clásica, que por largos años estudió en Italia y en Grecia «á la falda del Pentélico y del Himeto, enfrente de Egina y de las Cícladas, sobre el cauce ya seco del Cefiso y del Ilisso, sobre la Acrópolis coronada todavía de magníficas ruinas, á la sombra del Parthenon ó de los restos admirables del templo de Minerva Pandrosia, sobre las aguas de Salamina, y en el llano de Marathon, donde aún cree encontrar el viajero las osamentas de los persas vencidos, y en los desfiladeros del Taygeto y en las orillas del Eurotas». Todo esto nos lo cuenta y declara él mismo, y añaden él y sus panegiristas que la obra le costó veinte años de trabajo, suponemos que para pulir la dicción, y dejarla más tersa y más bonita. De todos modos, esta larga preparación y este amor á la forma constituyen los únicos méritos del libro. También puede contarse entre ellos el método de exposición, que es bueno, aunque no sea nuevo, y se recomienda por la sencillez y claridad. En parte venía ya trazado por el programa del concurso, y quizá la circunstancia de haberle llenado en todas sus partes influyó en el fallo de la Academia, menos favorable á otras producciones que por su originalidad misma no encajaban con tanta facilidad dentro del cuadro. Divídese, pues, en tres partes: *principios* de lo Bello, *aplicaciones* á las diversas Artes, é *historia* muy compendiosa de la Ciencia. Hay que confesar que ningún otro libro francés anterior á éste abarcaba un cuadro tan extenso. En la primera

sección hay una parte que pudiéramos llamar *psicológica*, donde se estudian y analizan los efectos producidos por lo bello en la inteligencia, en la sensibilidad y en la actividad humana, y una parte *metafísica*, donde se considera lo bello en su principio interno y substancial, estudiándose á continuación lo gracioso, lo sublime, lo feo y lo ridículo. La segunda parte comprende el tratado de la belleza natural y el de la belleza artística.

La psicología de Lévêque es puramente recreativa, y como tal ingeniosa. El autor ha querido darle todas las trazas de un idilio, y no sale de entre flores y pájaros; pero ¡qué amanerado y qué *fade* resulta todo esto, cuando se recuerda el olor de tomillo agreste que difunden las páginas de Töpffer! Un lirio sirve á Lévêque para irnos mostrando los caracteres de lo bello, que para él son ocho, ni más ni menos. Yo me inclino á creer que la misma razón tendrá el que cuente siete ó el que se contente con cuatro. Estas enumeraciones nunca me convencen. Los de Lévêque son *plena grandeza de las formas, unidad, variedad, armonía, proporción, viveza normal de color, gracia, conveniencia*. Estos ocho caracteres visibles son expresión de otros tantos caracteres invisibles, los cuales á su vez no son más que modos de acción del *poder vital* ó de la *fuerza* invisible, que se manifiesta por la *grandeza* y por el *orden*. Con tan cómoda y fácil teoría, Lévêque va explicando todo género de belleza, lo mismo la del lirio que la de un *bambino* de Rafael

mismo la belleza moral de la vida de Sócrates que la belleza de una sinfonía de Beethoven. En todo objeto tienen que ir apareciendo los consabidos ocho caracteres estéticos, por más que parezca un poco difícil formarse idea de lo que puede ser la *viveza normal del color* en una sinfonía ó en la vida de un filósofo. Pero, en suma, Lévêque va saliendo del paso á fuerza de metáforas, y los lectores á quienes se dirige tampoco necesitan mucho más.

Su sistema, si tal puede llamarse, viene á ser una mezcla del idealismo platónico y del *dinamismo* de Jouffroy, mutilados y enervados para poder encerrarlos en semejante pajarera. Quien conozca la doctrina del ideal abstracto que de Winckelmann y Quatremère de Quincy recibió Cousin, nada encontrará de nuevo en los *tipos ideales* de Lévêque, ni en su desdichada teoría de la *expresión*, confundida por él con la belleza, hasta dar á entender que la fealdad del rostro de los negros no procede del color ni de la figura, sino de ser menos expresivo de la fuerza vital. Los mismos filósofos de la escuela de M. Lévêque le han tildado de recurrir demasiado á este cómodo refugio de la *fuerza vital*, no menos que al de las *ideas ó tipos a priori*, y ciertamente si basta para que un objeto sea bello que exprese la fuerza vital y que sea conforme al tipo de su especie, nadie osará negar la belleza del cerdo ni la del sapo, puesto que algún tipo ideal tendrán, y en cuanto á su vida, no hay duda que la expresan, lo cual no

les impide ser tenidos universalmente por feos, aunque con relación á su especie puedan ser excelentes. Con el sistema de Lévêque no debía de quedar fealdad en el mundo; pero él reconoce que «la fealdad existe» y sale gallardamente de la dificultad con decir que «todo defecto de unidad, de proporción, de simetría ó de conveniencia, es una infracción cometida por la fuerza vital contra su ley, que es el orden». ¡Bendita sea la Retórica: con ella todo se allana! ¡Cualquiera entiende lo que son las infracciones que puede cometer la fuerza vital contra sí misma! ¡Estos filósofos tan claros, suelen resultar tan obscuros!

Lévêque lleva la teoría de la expresión hasta sus últimas consecuencias, y la aplica al sistema de las artes. Era difícil extenderla á la arquitectura; pero Lévêque nos contesta ingeniosamente que el fin esencial de un edificio no es otro que expresar el alma del huésped que le habita. Un templo nos expresa, sin necesidad de inscripciones, que es la morada de un Dios; un palacio parece que nos está diciendo que allí se alberga una alma poderosa y regia, y así sucesivamente.

La parte consagrada á las Bellas Artes vale en Lévêque mucho más que la parte metafísica. Hay, sobre todo, un capítulo acerca del *arte de los Jardines*, delicioso y digno de toda alabanza como primor literario. En ninguna de sus páginas brilla tanto como en éstas el peculiar talento de Lévêque, grande artífice de bomboneras y chucherías elegantes. Por eso le asustan y marean tanto ciertas cumbres del arte, y anda tan duro

con Miguel Ángel. Le gusta la fuerza, pero ha de ser *fuerza ordenada*, no á la griega, como él quiere aparentar, sino lisa y llanamente á la francesa. Ni el estilo ni las ideas de Lévêque tienen nada de atenienses, á pesar de sus decantados paseos por la Acrópolis. Es muy difícil que un francés, por culto y emancipado que parezca, llegue á traspasar nunca los horizontes de su perpetuo siglo de Luis XIV. Y he aquí cómo las malas estéticas tienen más relación de lo que parece con las críticas malas y superficiales. Lévêque nos dice muy gravemente (¡en 1860!) que Shakespeare (á quien él admira muy poco y con muchas restricciones) no será nunca digno de ser contado entre los clásicos como Corneille y Racine, porque Shakespeare es un genio irregular, una fuerza desbordada, mientras que los otros son genios regulares, que presentan los *ocho* famosos *caracteres* de belleza que la suma perspicacia de M. Lévêque descubrió en el lirio. De poetas españoles no se hable. M. Lévêque ignora la existencia de tales poetas, y no sabemos si la de España también. Allá, en un rincón, y como por misericordia, anda *Don Quixote* revuelto con el *Robinson* y con *Pablo y Virginia*, y menos elogiado, por supuesto, que las novelas de mademoiselle Scudéry, que el autor encuentra ideales, mágicas y encantadoras [1]. ¡Y este libro ha encontrado entre nosotros quien le traduzca, y

[1] De esta rehabilitación del *Gran Ciro* y de la *Clelia* (libros condenados por Boileau á perpetua irrisión), tiene la culpa Victor Cousin, que creyó encontrar en esos libros la historia

anda por ahí en manos de los muchachos, juntamente con las obras de Krause y de Jungmann, para completar la ruina y la desolación de nuestra cultura estética [1]!

Y ahora conviene hacer justicia á los dos pensadores vencidos por Lévêque en el concurso académico. La obra de Chaignet y la de Voituron no están ciertamente tan bien escritas y ordenadas como la suya; no toleran tanto como ella la distraída lectura de los profanos; no

idealizada de aquellas grandes damas del siglo XVII, de quienes él se había enamorado con póstumo encarnizamiento.

[1] *La Science du Beau, ses principes, ses applications et son histoire, ouvrage couronné par l'Académie des sciences morales et politiques, par l'Académie Française et par l'Académie des Beaux-Arts:* París, Durand, 1861. Dos volúmenes 8.º

Además de su *Estética* ha publicado Lévêque otro libro intitulado *Le Spiritualisme dans l'Art* (París, 1864, en la pequeña *Bibliothèque de Philosophie contemporaine*). Este librito, ó más bien colección de artículos sueltos, comprende uno sobre *el espiritualismo en la escultura*, otro sobre el escultor espiritualista Carlos Simart, otro sobre el pintor espiritualista Nicolás Poussin, y por apéndice un discurso sobre los *orígenes platónicos de la Estética espiritualista*, leído por Lévêque en su cátedra de Filosofía del Colegio de Francia en 12 de Febrero de 1857. Todos estos ensayos son agradables, y por versar sobre materias técnicas en que Lévêque tiene verdadera y reconocida competencia, satisfacen más que su Estética; pero adolecen en el mismo grado que ésta de un desconocimiento ó desdén absoluto respecto de la literatura filosófica alemana. El autor no sale nunca del *Fedro* y del *Convite*, y está dando vueltas eternamente en el surco mil veces trillado por Winckelmann y Quatremère, por Cousin y Jouffroy, repitiendo sin cesar en elegante estilo las mismas vaguedades espiritualistas.

Véase además su erudita tesis doctoral latina *Quid Phidiae Plato debuerit:* París, 1852.

ostentan la misma lucidez aparente, ni el mismo perfume de elegancia mundana; pero arguyen en sus respectivos autores más fuerza de razonamiento, más sólida preparación científica, más clara comprensión de las dificultades del problema, y menos intrepidez para darlas desde luego por resueltas. Esto priva á sus libros ciertamente de la falsa y superficial unidad que el de Lévêque tiene; pero da testimonio de la buena conciencia de sus autores, que no se han empeñado en presentar como cosa llana la que es de suyo tan escabrosa. Nada más fácil que escoger una de las mil fórmulas vagas que hasta el presente se han imaginado para definir el principio de lo bello: unidad, variedad, armonía, orden, proporción, fuerza, vida, número ó cualquiera otra, y mediante una dialéctica falaz ó una amplificación elocuente, extenderla á todos los hechos artísticos, y mostrar que ninguno deja de estar contenido en ella, lo cual es de todas suertes muy fácil, puesto que se trata de categorías generalísimas. Pero algo más se pide hoy á un sistema de Estética; y muy fuera de camino va el que crea llegar á algún resultado positivo, sin imponerse antes una indagación crítica muy amplia, muy lenta, muy libre y desapasionada.

Chaignet era muy capaz de haber escrito un buen libro de Estética; pero la que corre con su nombre fué trabajo poco maduro de su juventud, á pesar de lo cual la obra del que era entonces modesto profesor de un colegio militar y

hoy rector de la Academia de Poitiers, daba ya indicio seguro de la severa crítica y profunda erudición filosófica que su autor ha desarrollado luego en libros tan excelentes como *Pitágoras y la Filosofía Pitagórica* (que del mismo Zeller mereció elogios), *Ensayo sobre la Psicología de Aristóteles*, *Historia de la Psicología entre los Griegos*, é *Historia de la Retórica*. El mismo Barthélemy Saint Hilaire, que en su brillante informe ó *Rapport* sobre los resultados del concurso trata naturalmente de hacer resaltar los méritos de la obra de Lévêque sobre las de sus competidores, reconoce en la memoria de Chaignet «método intachable, reflexión profunda, espíritu recto y sano, si bien no libre de alguna exageración, nacida de exceso ó superabundancia de fuerza, estilo firme, sobrio y vigoroso, brillante á veces, siempre natural, sencillo y de buen gusto; tan lejano de lo exquisito y afectado como de la negligencia». Elogia con encarecimiento la elevación, mesura y delicadeza de las páginas que dedica Chaignet á tratar de la creación artística en sus relaciones con el poder creador divino, y termina diciendo que sólo ciertas lagunas de exposición han impedido proponer esta obra como digna de premio [1].

Desde las primeras páginas del libro encontramos en Chaignet una verdadera superioridad sobre Lévêque, Saisset y los demás *espiritualistas*

[1] Vide *Séances et Travaux de l'Académie des Sciences Morales et Politiques*, tomo XXIX, pág. 344 (1859).

de su estofa. Lejos de despreciar la especulación alemana, Chaignet empieza por declarar que los principales resultados de las teorías de Kant y de Hegel (teorías originales, poderosas y fecundas, aunque todavía incompletas y en algunos puntos inexactas) están ya definitivamente adquiridos para la ciencia, y forman hoy la base de toda filosofía del arte. «Esta filosofía (añade) discutible en muchos puntos, y especialmente en la parte metafísica, no deja de presentar el más vasto conjunto de doctrinas, y el sistema más profundo, más enlazado, y, en suma, más verdadero y exacto que hasta hoy se conozca sobre esta materia.» Lejos del ánimo de Chaignet la absurda pretensión de inventar principios nuevos ni de fundar una ciencia. Cree que los principios están descubiertos y que la ciencia fué fundada hace mucho tiempo. Su pretensión es más modesta: se limitará á estudiar y á comprender las grandes teorías, y cuando más á desarrollarlas, á moderar algunas de sus consecuencias dudosas, algunos de sus resultados inciertos. Será, pues, ecléctico, pero con cierto eclecticismo elevado, huyendo de los vicios de método y de los excesos de lógica, pero huyendo también de encerrar en un *pandoemonium* vulgar todas las ideas y de tributar igual homenaje á los dioses de la verdad y de la mentira. No desconfía de encontrar en la historia misma de la ciencia el principio superior que explique las nociones inferiores, y de componer con estas nociones depuradas y demostradas un verdadero cuerpo de

doctrina. «No lo he inventado (escribe modestamente): lo que se va á leer es una paráfrasis, un comentario.»

Esta introducción basta para disponer favorablemente el ánimo respecto de un autor que en cualquiera parte de su libro, especialmente en la sección consagrada á la historia de los principales sistemas de Estética antiguos y modernos, manifiesta trato muy familiar con Platón y Plotino, con Aristóteles y San Agustín, con Hutcheson, Reid y Burke, con el P. André y Diderot, con Kant, Schiller, Solger, Juan Pablo, Schelling y Hegel. ¡Lástima que no hubiera pasado un poco más adelante, cediendo, como tantos otros franceses de los más doctos, á la vulgar preocupación que supone cerrado en Hegel el ciclo de la Estética! Ni un recuerdo le merecen las obras capitales de la escuela hegeliana, las de Weisse y Rosenkranz, Ruge y Vischer [1], y prescinde totalmente de los originalísimos desarrollos de las escuelas realistas, por más que en 1857, cuando él escribía, existiesen ya, aparte de los trabajos de Herbart, los de Bobrik y Griepenkerl, las *Indagaciones* de Zeising, y en otra esfera independiente y armónica algunos admirables estudios de Lotze.

[1] Es cierto que la Estética de Vischer comenzó á publicarse un año después de anunciado el concurso de la Academia de Ciencias Morales y Políticas, y Chaignet sólo tuvo noticia de ella por un breve artículo de Cherbuliez en la *Revue Germanique,* tomo VII; pero muchísimos años antes, desde 1837, estaba impreso el fundamental tratado de Vischer *De lo sublime y lo cómico.*

Pero á lo menos Chaignet juzga bien lo que conoce, y está bastante libre de las correctas supersticiones francesas, no menos que de las pretensiones exorbitantes del idealismo germánico. Defiende contra los kantianos la objetividad de lo Bello y la posibilidad de su ciencia, no reducida á una simple crítica formal, sino con verdadera realidad de contenido. No se satisface, como Lévêque, con una psicología infantil y una metafísica de adorno, sino que emprende seriamente explicar las razones de la esencia de lo bello, referir cada hecho á su ley, cada fenómeno á su causa, remontarse á las ideas más generales que encontramos en nuestro espíritu, hasta sorprender allí la raíz primitiva según el ser y según el conocer. Su trabajo se divide en cuatro partes: 1.ª, lo Bello considerado como un estado del alma (punto de vista subjetivo); 2.ª, lo Bello considerado en sí mismo (punto de vista objetivo); 3.ª, historia de los principales sistemas de Estética; 4.ª, sistema de las artes particulares [1].

Lo más contestable en este libro, como en tantos otros, es su principio fundamental. Apoderándose Chaignet del famoso texto de San Agustín *Num possumus amare nisi pulchra?*, confunde manifiestamente la teoría de la belleza con la teoría del amor y la Estética con la *Philo-*

1 *Les Principes de la Science du Beau. Ouvrage honoré d'une mention par l'Institut.... par A. Ed. Chaignet, professeur de seconde au Prytanée Imperial Militaire de la Flèche*: París, Durand, 1860; 4.º (impreso en La Flèche).

graphia. El camino por donde llega al error capital de hacer dependiente de la voluntad el sentimiento estético, es bastante nuevo é ingenioso. Empieza por afirmar que el sentimiento de lo Bello encierra la necesidad, el deseo y el esfuerzo, más ó menos enérgico, más ó menos felizmente realizado, de una expresión, de una producción. Hay que referirle, pues, á aquella facultad humana cuyas operaciones van constantemente acompañadas de una necesidad de acción exterior, de un deseo de reproducción. Este paralogismo se destruye negando la mayor. El estado estético no implica *de un modo necesario* la tendencia á reproducir la belleza ni á manifestarla al exterior: para la mayor parte de los hombres pasa y termina en un acto de pura contemplación. Es verdad que Chaignet opina que todo hombre es artista, y que lo es desde el momento en que habla, porque el lenguaje implica una creación estética, una expresión, una forma plástica y concreta; pero esto es extender viciosamente el sentido de las palabras y dar al *lenguaje*, signo colectivo y en gran parte impersonal y fatal, un valor de creación y de actividad libre, que sólo alcanza cuando el verdadero artista le maneja de un modo consciente y reflexivo. Para nosotros el fenómeno estético no se explica sólo por la inteligencia ni por la sensibilidad, sola, ni mucho menos por la voluntad, sino por el concurso de todas estas facultades, predominando siempre la contemplación, que es esencialmente intelectual. El mismo Chaignet,

arrastrado por la fuerza de la verdad, más poderosa en él que el espíritu de sistema, reconoce que toda emoción estética envuelve una sensación, y además una noción, una *forma* cualquiera de pensamiento, una *representación*. Pues bien: nada de esto pertenece á la voluntad; pero Chaignet no se rinde á tan sencilla observación, y prosigue sosteniendo que «es el yo *libre* y *voluntario* quien forma el ideal al cual referimos toda belleza real», de donde se deduce lógicamente que la voluntad humana crea toda belleza, que la belleza natural no existe sino en cuanto se conforma al ideal de la voluntad, y que la belleza artística está sujeta á las decisiones de la única facultad humana que disfruta del libre arbitrio, aunque nadie le haya concedido hasta ahora el poder de formar ideales, tarea propia y exclusiva de la inteligencia. Chaignet no retrocede ante ninguna de estas consecuencias, que son la piedra de toque del vicio radical de su sistema, y va derecho á la negación de la universalidad del juicio estético, puesto que «el yo activo aporta el elemento de una diferencia indestructible á la concepción y á la expresión de la belleza». La universalidad del hecho estético se reduce á su condición de ser común á todos los hombres; pero en los casos particulares sería un sueño y una quimera buscar tal universalidad. La teoría de Chaignet, como tantas otras teorías pseudo-platónicas, lleva envuelta la negación misma de la Estética, y en vano se pretende evitarla estableciendo una distinción entre

la voluntad moral y el amor, entre el Bien y la Belleza, entre la virtud y el arte. Esta distinción es racional y obligada; pero una vez admitida, ella sola basta para arruinar todo el sistema de la *philographia* ó *philocalia*. «No hay esencialmente nada moral (confiesa Chaignet) en desear poseer la Belleza, en amarla, en expresarla.» ¿Y es posible que haya algún acto de la voluntad que no participe esencialmente del carácter moral? ¡Con cuánta profundidad dijo Leibnitz que amar un cuadro no es propiamente amor!

Pero aun siendo de todo punto inadmisible la definición que Chaignet da de la belleza subjetivamente considerada, «inclinación natural y agradable de la voluntad, acto de amor inteligente, voluntario y personal, acompañado de una concepción interna é ideal y de un deseo más ó menos enérgico de expresión, de un acto creador más ó menos completo» (porque en primer lugar la belleza, aunque sea belleza subjetiva, no es *inclinación*, ni puede confundirse con el acto de amor, ni va acompañada en la mayor parte de los casos del deseo de producir ni de crear), hay que confesar que este capítulo de su Memoria es de los más notables y profundos, y está escrito con un brío de pensamiento y de expresión, que sería empeño vano buscar en la Memoria premiada. ¡Lástima que en trozo tan elocuente se hayan deslizado dos ó tres páginas de carácter y gusto más que equívocos sobre el misticismo cristiano, precisamente cuando se sientan las bases de una teoría que conduce sin rodeos á los éxtasis del

misticismo alejandrino ! Verdad es que en la segunda parte de su trabajo Chaignet recoge velas, y, yéndose al extremo opuesto, emprende probar que no existe la belleza moral, que el arte no es una religión ni tampoco una virtud, y que el *ideal* no tiene ningún sentido místico, sino que es una pura concepción de nuestro espíritu con ayuda de las formas exteriores, las cuales, sin embargo, no pueden llamarse bellas consideradas en sí mismas, sino sólo en relación con nuestro ideal subjetivo. El horror al panteismo, ó más bien al *dinamismo* germánico (puesto que incluye á Leibnitz en el anatema), el horror á aquella afirmación de Hegel *la naturaleza es la existencia positiva del principio divino,* le hace caer en el extremo opuesto de negar á la naturaleza toda vida, toda fuerza inmanente, hasta afirmar que en la creación entera no hay más que una fuerza, la del hombre, y ésta por el principio espiritual que en él reside. Sólo simbólicamente se puede hablar de fuerzas naturales, y esto en un sentido más bien religioso que estético. «Las escenas de la naturaleza no tienen unidad ni individualidad: en sus formas, en sus colores, en sus ruidos, todo es vago, confuso, inarticulado: la naturaleza no tiene carácter.» Chaignet carece evidentemente del don de sentir las bellezas naturales: él mismo confiesa que es de los que no aciertan á comprender la naturaleza sino á través de algún verso griego ó latino. Toda esta declamación contra la naturaleza llega hasta el absurdo, y es, sin duda, una de las partes más

censurables del libro y de las que más contribuyeron á su fracaso. ¿Cómo admitir en una estética seria que «el hombre, para gozar de la naturaleza, tiene que idealizarla, esto es, destruirla, transformarla en imaginación, *desconocerla* y *olvidarla*, porque, considerada en sí misma, es imperfecta y grosera»? Semejantes paradojas, todavía más que á una deficiencia en el gusto de su autor, han de atribuirse á una reacción instintiva contra el pseudo naturalismo, ó más bien contra la afectación de amor á la naturaleza, que es uno de los lugares comunes más empalagosos de la literatura de nuestros días. Cuando con tan escasa sinceridad se usa y se abusa de este cómodo recurso, no es de admirar que venga un idealista intransigente como Chaignet á decirnos que en la llamada belleza real interviene siempre una sensación física, la cual destruye la esencia verdadera de la belleza, y, empezando por comunicar á la imaginación una energía facticia, acaba por dejarla caer en un letargo enervante y en una inercia pasiva. Cuando la naturaleza absorbe al hombre, la materia absorbe al espíritu, y en cierto modo se le asimila, alterando su pura esencia con lo que le comunica de la suya. «Puede el hombre servirse de la naturaleza para concebir el ideal, pero ella por sí sola no le expresa: vemos la poesía en el mundo físico, pero es porque nosotros la hemos puesto antes.... No hay poesía en el campo más que para los poetas, que la llevan en el fondo de su alma y la esparcen sobre el mundo

exterior.... Pero un comercio demasiado íntimo con la naturaleza, una estimación excesiva de sus producciones *insignificantes* (!!), el hábito perezoso de sepultar su alma en el mundo de las vagas armonías del Universo, y de olvidar su razón en las visiones del ensueño, conduce insensiblemente al naturalismo, á la religiosidad panteística, al misticismo nebuloso y sensual, que, en sus aspiraciones confusas y embrolladas concepciones, hace flotar en el seno de la materia un espíritu apenas separado y distinto de ella. Esta idolatría sin ídolos es tan dañosa al arte como á la moral, enerva de igual modo el genio y la virtud. Su indeterminación de ideas se apodera del espíritu y acaba por hacerle impotente para concebir con claridad y para ver la luz. No se escribe ya, se pinta, y el lujo deforme del estilo parece destinado á ocultar la pobreza y la desnudez del pensamiento: la forma no tiene ya dibujo preciso ni contornos determinados: en música, la idea melódica desaparece abrumada por el aparato de una armonía, á veces patética, pero casi siempre vacía y siempre vaga.» El peligro puede estar exagerado, pero no ha de negarse que está visto con penetración, como suelen ver los ojos del odio.

Más importantes, más originales y profundas que el ensayo de Chaignet, é incomparablemente más que el de Lévêque, son las *Investigaciones filosóficas sobre los Principios de lo Bello* de Pablo Voituron, abogado de los tribunales de

Gante. Entre todas las obras presentadas al concurso de 1859, ésta debió haber sido la premiada en rigurosa justicia. Varias circunstancias contribuyeron á que no lo fuese. El autor era fervoroso espiritualista, pero no espiritualista ecléctico y universitario, sino perteneciente á la fracción neo cartesiana de Bordas Demoulin y Huet, escuela original y profunda que intentó armonizar el psicologismo de Descartes con la metafísica idealista de Platón. Esta escuela, que en el fondo era más leibnitziana que cartesiana, como lo muestran las mismas teorías de Bordas sobre la substancia y lo infinito, vivió siempre en abierta hostilidad contra la filosofía oficial, y no era por tanto muy seguro colocar bajo sus auspicios un libro de Estética que iba á ser leído y juzgado por los discípulos predilectos de M. Cousin. Desde las primeras páginas decía el autor con verdad y lisura que la ciencia de lo Bello nunca habia sido cultivada formalmente en Francia. Nada de esto era muy á propósito para ganarle el ánimo de los jueces, y, en efecto, Barthélemy St Hilaire, que redactó el dictamen, se mostró poco favorable al sentido general de la obra de Voituron, aun reconociendo en ella verdadero talento metafísico, grande esfuerzo para elevarse al principio de las cosas, y unidad y vigor en las deducciones; en suma, todas las cualidades que faltan en la obra premiada. Pero al mismo tiempo le echó en cara una tendencia exageradamente idealista, que llega á confundir el ser con su idea innata,

y hasta cierto sabor malebranquista ú ontologista al discurrir sobre la unión íntima de nuestras ideas y de las ideas divinas. Quizá eran fundados estos reparos; pero lo que se trataba de premiar era el mérito relativo de los candidatos, y la suma de talento filosófico de que cada uno de ellos hubiese dado muestra, no la mayor ó menor conformidad de su sistema con la ortodoxia filosófica dominante en la Facultad de Letras de París. Otras críticas eran más racionales, y versaban principalmente sobre el método y plan del libro, que en rigor no responde á todos los puntos del programa, puesto que suprime totalmente la historia de las teorías estéticas, y trata con excesiva concisión la historia de las artes. Pero el autor podía contestar que en aquel concurso esto era lo accesorio, y la teoría metafísica lo principal.

En realidad, él era metafísico y no crítico de artes. Como metafísico y heredero de la doctrina de Bordas, se declara espiritualista puro, partidario de la filosofía de Platón, de San Agustín, de Descartes y de Leibnitz, y persigue sin misericordia á los aristotélicos, á los kantianos, á los psicólogos escoceses, á los panteistas alemanes y á los eclécticos franceses. Es defensor convencido de las ideas innatas, y coloca entre ellas el principio racional de lo Bello. Niega resueltamente toda mezcla de elemento exterior en el acto del conocimiento, que en este sistema se reduce á una combinación de ideas innatas. Conviene tener presente este punto de vis-

ta para comprender su teoría estética [1], basada toda, no en el sentimiento, sino en la *noción* innata de lo bello, cuya realidad y universalidad legitiman y hacen posible una ciencia de la Belleza dentro de la Filosofía general, y como parte integrante suya. «El ser y la idea del ser son la misma cosa, y todas las propiedades de nuestro ser, tales como la actividad, la unidad, la duración, la *belleza*, la relación y el orden, son ideas. Nuestras ideas son, pues, innatas, como que constituyen nuestro principio pensador.... Cuando nos pensamos á nosotros mismos, no solamente entendemos nuestras propiedades particulares, sino que concebimos otra multitud de propiedades. todas las cuales tienen, lo mismo que las que nos pertenecen, su fundamento en nuestro ser. Así se dan en nosotros lo general y lo particular, la idea generalísima del ser, y una infinidad de determinaciones posibles de esta idea. Por eso nuestras ideas son universalmente representativas. *Las imágenes que nos transmiten los sentidos no hacen más que evocar en nosotros las ideas correspondientes á los objetos exteriores*, pero por medio de esta excitación venida de fuera, adquirimos la certidumbre de la exis-

[1] *Recherches philosophiques sur les principes de la science du Beau. Ouvrage auquel l'Institut Impérial de France (Académie des Sciences Morales et Politiques) a decerné une mention honorable au concours de 1860, par Paul Voituron, avocat à la cour d'Appel de Gand : Bruxelles, Lacroix*, 1861, dos tomos 8.° grande.

No conocemos ninguna otra obra de este pensador notable, ni hemos oído mentar su nombre después del célebre concurso.

tencia de los cuerpos.» En cualquiera de nuestros pensamientos entran ideas de infinitud absoluta, de perfección sin término, que no pueden proceder de los sentidos, y que tampoco son formas vacías. «Es necesario que en el fondo de nosotros mismos, un ser inteligente como nosotros, pero dotado de cualidades que nosotros no tenemos, nos permita pensarlas ó entenderlas uniéndose con nosotros. Este Ser es Dios, á quien nos unimos por el fondo de nuestro pensamiento, por nuestra inteligencia, por nuestro amor y nuestra voluntad. *Si esta unión no existiese, nuestro pensamiento sería imposible, y nuestro ser volvería á la nada.*» El sistema de Voituron conduce derechamente al sistema de la *visión en Dios,* y bajo este aspecto no era infundada la calificación de *malebranquismo* que Barthélemy St-Hilaire le dirigía, aunque en otras muchas cosas no está de acuerdo nuestro autor con las quiméricas hipótesis del P. Malebranche.

«Si el fundamento supremo de todas las inteligencias (prosigue Voituron) es uno é idéntico, una é idéntica debe ser también la noción de lo Bello, aunque la mayor parte de los hombres la posean de un modo confuso y (por decirlo así) instintivo, y sólo muy pocos tengan de ella un conocimiento reflexivo y extenso. Con arreglo á esta noción de belleza perfecta y absoluta, que nadie ha visto con los ojos del cuerpo ni ha contemplado fuera del espíritu, calificamos á cada cosa en su género de más ó menos bella, de más ó menos perfecta. La noción

de lo Bello es independiente de las cosas exteriores, y lo Bello no existe más que en virtud de su noción. La belleza se nos manifiesta, como la verdad y el bien, por la contemplación de nuestro ser espiritual, unido en el fondo de sí mismo con Dios, que es la Verdad absoluta, el Bien Supremo y la Belleza perfecta.»

Infiérese de aquí que la ciencia de lo Bello, tal como la concibe Voituron, es á un mismo tiempo una *Psicología* trascendental, una *Metafísica* y, aun si se quiere, una *Teodicea*, puesto que el autor llega á afirmar, en alas de su intrépido ontologismo, que «en cada uno de nuestros pensamientos, Dios piensa con nosotros», ó, lo que es lo mismo, que en nuestras ideas, unidas directamente á las ideas divinas, vemos la verdad y la belleza de toda cosa posible ó creada. «Si fuésemos espíritus puros ó gozásemos todavía de la integridad de nuestra naturaleza, veríamos en todo su esplendor la belleza espiritual, que es la verdadera belleza. Pero como somos pecadores y caídos, una especie de velo nos la encubre.»

La noción de lo Bello es, pues, absoluta, necesaria y universal; es la misma para todas las cosas dotadas de belleza y para todas las inteligencias posibles, porque existe en Dios, de toda eternidad, como atributo de su Ser absoluto, necesario é infinito, y se refleja en nosotros con estos mismos caracteres. Este elevado idealismo es el alma del libro de Voituron; constituye su fuerza y explica al mismo tiempo todos sus

errores. El primero y más grave es el menosprecio de la forma sensible, sacrificada implacablemente á esa noción innata, á ese reflejo de la mente divina. El segundo, y consecuencia forzosa de éste, es el desconocimiento del verdadero carácter estético y la atribución violenta del nombre de belleza á toda ciencia, á todo sistema que ofrezca una conformidad real ó aparente con el encadenamiento de las verdades primeras en la inteligencia. Bello es para Voituron el sistema de Descartes y bello el de Hegel; bello el binomio de Newton y bello el teorema de Sturm; bella la razón de la superficie de la esfera á la superficie total del cilindro circunscrito; bellas las teorías matemáticas de Wronski; bella la afinidad química, y, en suma, toda ciencia es bella; y no así como quiera, sino con *la belleza más próxima á la divina;* que á tales extremos lleva el reducir la belleza á pura contemplación intelectual y renegar de la naturaleza y de la forma. El extremo idealismo, lo mismo que el sensualismo extremo, coinciden en anular la facultad estética, el uno por exaltarla, el otro por deprimirla; el uno confundiéndola con la razón, el otro rebajándola á la categoría de lo agradable. El mismo Voituron parece que quiere eludir las consecuencias de su sistema, y buscando una nota característica de toda belleza, cree encontrarla en la *diversidad* ó multiplicidad de partes, de términos y de relaciones, reducida á la unidad y dominada por ella, con lo cual viene á caer en el an-

tiguo sistema de la conveniencia, del orden, de la regularidad, proporción y simetría; y advirtiendo, por último, que todas estas condiciones pueden darse sin que se dé verdadera belleza; quiere concertar la teoría del orden con la del principio vital, y recurre, como Jouffroy, á la presencia de un elemento activo, espiritual ó físico, que se manifiesta con fácil y libre desarrollo. Pero es evidente que el orden y el principio vital, mientras no pasan de ser puros conceptos ideales, y no se encarnan, manifiestan y traducen en forma sensible, no pueden ni deben ser considerados como bellos. Nunca se repetirá bastante que la unidad y la diversidad son elementos de la Belleza, como de todas las demás cosas; pero que ellas de por sí no son ni constituyen la Belleza. Del mismo modo la vida es propiedad de todos los seres vivos, sea cualquiera su valor estético, que puede ser nulo ó insignificante. Ó hay que convenir en que la unidad, la variedad, la armonía y la vida que se predican de los objetos bellos, son algo diferente de la unidad, de la variedad, de la armonía y de la vida que predicamos de todo objeto, ó hay que buscar por otro camino menos trascendental la característica de lo bello.

Este vicio capitalísimo de la consideración puramente racional, echa á perder la Estética de Voituron, que por lo demás está altamente pensada, aunque pensada por una inteligencia más filosófica que poética, y no lo bastante filosófica para elevarse á aquellas alturas donde

la Metafísica y la Poesía llegan á confundirse. La elevación del pensamiento especulativo y la ausencia del sentimiento artístico, del cual procura alejarse con mal disimulado recelo, han inspirado, entre otras teorías suyas, la de lo sublime, al cual se empeña en quitar todo carácter estético, sosteniendo: 1.°, que es puramente espiritual y no trasciende de nuestras ideas; 2.°, que el pensamiento ó el objeto exterior que le suscitan, considerados en sí mismos, pueden ser bellos ó feos; 3.°, que el efecto esencial de lo sublime consiste en hacernos pasar rápidamente de una idea á otra, ante la cual la primera se anula como lo finito ante lo infinito, siendo mayor la impresión cuanto más rápido sea el tránsito.

El hombre que ha definido la Belleza «cualidad ó propiedad del Ser, en virtud de la cual todas las partes de que se compone están dispuestas con orden según la unidad determinada por su esencia, permitiendo á la fuerza ó á la vida de que está animado manifestarse fácilmente» [1], era sin duda un entendimiento muy robusto; pero bien á las claras mostró que la Belleza le había favorecido pocas veces con sus resplandores inefables. Y si de algún género de belleza anduvo enamorado, debió de ser de la que él llama *matemática* ó *geométrica*, en oposición á

[1] La definición de lo Sublime es «oposición que se verifica en nuestro pensamiento (á consecuencia de nuestra unión interna con Dios) entre lo infinito absoluto y un infinito relativo, el cual se anula delante del primero, para dejar que aparezca un rayo de la belleza suprema».

la *dinámica* ó *expresiva*. Por eso se empeñó en negar que el sentimiento estético fuese desinteresado, y confundió la noción de Belleza con la de utilidad objetiva y subjetiva. Por eso llamó *belleza esencial* á la *harmonía de las leyes morales abstractamente considerada,* antes de su realización bella y armoniosa en la vida, única circunstancia que les da valor estético. Por eso se extasía ante las bellezas del cálculo diferencial é integral y de la geometría analítica, «esas bellezas intelectuales que el espíritu sólo puede contemplar, y que son inaccesibles para los que no viven más que en el mundo exterior, esclavos de los sentidos y de la imaginación». Por eso la parte consagrada á la teoría de las Artes es tan inferior en su libro á la parte metafísica, y más que impresiones propias refleja las vulgares noticias y juicios de diccionarios, catálogos y manuales. Lévêque, con toda su inferioridad filosófica, le lleva indisputable ventaja como conocedor y hombre de gusto, cualesquiera que sean sus preocupaciones pseudo-clásicas. Baste decir que Voituron declara la Elocuencia mil veces superior como arte á todas las restantes, inclusa la Poesía, «primero, porque la Elocuencia es *realmente* lo que la Poesía quiere aparecer, y segundo, porque sus medios de acción son infinitamente más poderosos». Era la última consecuencia que le imponía su erróneo *intelectualismo*, y no ha retrocedido ante ella, porque en el fondo no siente ni comprende el arte, pecado irremediable de la mayor parte de

los teóricos que han especulado sobre él. Así resultan tan farragosos y tan estériles la mayor parte de los libros de Estética.

Sería tarea interminable y de poco fruto enumerar todos los que han salido de las prensas de Francia en este siglo, para caer muy pronto en obscuridad merecida. ¿Quién lee ni recuerda hoy las *Reflexiones* de Arnaud *sobre las fuentes y las relaciones de las Bellas Artes y de las Bellas Letras* (1804), ni la *Teoría de lo Bello en la Naturaleza y en las Artes*, de Barthez (1807), ni el tratado de Bertrand *sobre el Gusto y la Belleza considerados en las producciones de la Naturaleza y de las Artes* (1829), ni el *Estudio* de Dalestre *sobre las pasiones aplicadas á las Bellas Artes* (1833), ni el libro de Desmarais *sobre la Belleza Ideal* (1821), ni los *Estudios* de Droy *sobre la Belleza en las Artes* (1815), ni la *Teoría de lo bello y de lo sublime* de Mossias (1824), ni la *Filosofía de las artes del dibujo* de Mazure (1838), ni el *Tratado completo de Pintura* de Montabert (1829), que contiene su correspondiente teoría de la Belleza? Sólo el empeño de ser completos nos mueve á mencionar á estos autores, que son en su mayor parte de los que únicamente sirven para abultar las columnas de una bibliografía. Por lo extravagante de las ideas debe hacerse mención de un M. Kératry, autor de un libro bastante curioso sobre *lo bello en las artes de imitación* [1], y autor también de un *Examen*

[1] *Du Beau dans les Arts d'imitation*: París, 1829. Son suyos también los artículos de Estética en la *Enciclopedia Moderna*, de Courtin.

filosófico de la Estética de Kant (1825). En una y otra obra, el autor explica la belleza física por el principio de conservación, y la belleza moral por el sacrificio del individuo á la especie.

Tampoco insistiremos en otras estéticas más modernas, pero de muy escasa fama, tales como la de Tissandier, la de Antonio Mollière [1], la de Coerdavaux *(De lo bello en la naturaleza y en el arte)*, y el librillo del ingeniero de caminos Gauckler acerca de *lo Bello y su historia* [2]. Este último debe citarse como prototipo de Estéticas homeopáticas. Es un catecismo de 200 páginas en dozavo, donde se plantean y resuelven con el mayor desenfado todas las cuestiones relativas al concepto de lo Bello, á sus relaciones con lo Verdadero, al Ideal, al Gusto, á la Sublimidad y á la Gracia, á la Imaginación y á la Memoria Artística, á la influencia de las religiones en el arte, á la clasificación y sistema de las artes y á las teorías respectivas de la Escultura, la Pintura, la Arquitectura, la Danza, la Música y el Arte de la palabra. ¡Y el autor se habrá quedado tan satisfecho!

1 *Metaphysique de l'Art*....: Lyon, 1849. Libro lleno de fórmulas extravagantes y de raros símbolos.

2 Forma parte de la *Bibliothèque de Philosophie Contemporaine*, y se publicó en 1873.

V.

Ensayos estéticos de algunos pensadores cristianos.—Conferencias del P. Félix sobre el Arte.—Pensamientos de Alfredo Tonnellé.—Libro de Víctor de Laprade acerca del «Sentimiento de la Naturaleza».—Otros ensayos de estética espiritualista: Martha.

La escuela católica, que ha producido sobre el arte de la Edad Media trabajos tan notables como el de Río, no tiene hasta la hora presente un verdadero cuerpo de teoría estética. Ni los antiguos tradicionalistas, ni los neo-escolásticos que han venido después, han acertado á llenar este vacío. Aun los mismos ensayos italianos de Taparelli, Marchese y los hermanos Menichini, aventajan bastante á los franceses. El *Diccionario de Estética Cristiana* ó *Teoría de lo Bello en el Arte Cristiano, fundada en dos disertaciones preliminares, la una sobre la belleza ideal humana, y la otra sobre la Belleza Ideal Sobrenatural ó Divina, confirmada con la descripción y análisis de muchas obras maestras de la Arquitectura, de la Música, de la Pintura y de la Escultura, y con la historia filosófica de estas cuatro artes liberales*, obra del canónigo Esprit-Gustave-Jouve, es, á pesar de su pomposo título, una compilación indigesta y poco segura, aunque no deja de contener algunos datos útiles. Los Diccionarios de la colosal Enciclopedia Teológica que ha dado eterna nombradía á su editor el abate Migne, adolecen de

grandes desigualdades, y, por desgracia, este del arte es de los más flojos [1].

Los compendios de Estética del abate Gaborit *(Le Beau dans la Nature et dans les Arts)* [2] y del P. Vallet, sacerdote sulpiciano y profesor de filosofía en el Seminario de Issy *(L'Idée du Beau*

1 Se publicó en 1856, y forma el tomo décimoséptimo de la tercera y última serie de Diccionarios. Lleva por apéndices el *Ensayo* del P. André sobre lo Bello, algunos artículos de Kératry, y los diversos y elocuentes escritos que reunió Montalembert bajo el epígrafe *Del vandalismo y del Catolicismo en el Arte.*

2 *Le Beau dans la nature et dans les arts, par M. l'Abbé Gaborit,* segunda edición; París, 1885; Berche y Tralin, editores; publicado en Lille; dos tomos en 4.º, lindamente impresos.

El autor es director del Seminario Elemental *(Petit Séminaire)* y miembro de la Sociedad Académica de Nantes. Ha tomado por divisa de su trabajo estos dos versos de Brizeux:

«Le beau c'est vers le bien un sentier radieux,
C'est le vêtement d'or qui le pare à nos yeux».

Empieza por declarar con la mejor buena fe del mundo que cuando publicó la primera edición de su trabajo, no conocía las ideas estéticas de Santo Tomás de Aquino más que por algunas citas esparcidas en diversos libros, por lo cual hubo de llenarse de asombro cuando algunos críticos le dijeron que sus teorías estaban de acuerdo con las del Angel de las Escuelas.

Por lo demás, el Tratado es estimable. Defiende con mucho vigor, contra Cousin y Lévêque, que la verdad abstracta no es suficiente para producir en nosotros la emoción de lo bello: niega el valor estético de las formas desprovistas de *expresión* (unidad, variedad, proporción, armonía, orden), y concibe el arte como un simbolismo de lo invisible. Cae, por consiguiente, como la mayor parte de las estéticas francesas, y más de lleno que ninguna de ellas, en la confusión entre lo *expresivo* y lo *bello*, hasta decir que «las propiedades expresivas y las propiedades estéticas de los objetos son idénticas», si bien confiesa

dans la philosophie de Saint-Thomas de Aquin [1]), presentan un conjunto más científico, y se recomiendan por la pureza y elevación de su doctrina, libre de las funestas exageraciones de Jungmann, pero son demasiado elementales para lo que hoy se requiere en estos estudios. En resumen: quizá lo mejor que hasta ahora ha producido la Estética católica en Francia son las elocuentes *Conferencias sobre el Arte*, predicadas en 1867 en Nuestra Señora de París por el Jesuíta P. Félix, que al desarrollar su inmenso tema de *El Progreso por medio del Cristianismo*, no podía menos de encontrar en su camino el

(y esto arruina toda su teoría) que la expresión está al servicio de la fealdad lo mismo que al de la belleza. El abate Gaborit sale de la dificultad como puede, afirmando que la belleza no es cualquier género de expresión, sino «la expresión de la vida que se desarrolla conforme á su ley».

La forma literaria de este libro es agradable é indica un comercio bastante familiar con las obras de los poetas y otros escritores amenos; pero adolece un tanto del amanerado *style fleuri*, en que suelen deleitarse los clérigos franceses. La parte crítica es muy floja, y puede dudarse que el autor haya leído muchas de las obras que censura. ¿Quién no ha de sonreirse al ver tildado á Kant *por deficiencia de análisis*? ¡Si fuera por defecto de síntesis!

Una cosa hay que agradecer al abate Gaborit: no haber confundido el arte con la belleza. Merced á esta ingeniosa solución, admite, con más franqueza que otros estéticos de su escuela, la legitimidad de las representaciones artísticas de lo feo.

La teoría de las pasiones dramáticas está extractada de St-Marc Girardin.

[1] París, Roger y Chernoviz, 1883. Este libro tiene más substancia filosófica que el de Gaborit, y está escrito con mucho método. Define la belleza como *el resplandor ó claridad de la forma*, tomando esta palabra *forma* en el sentido escolástico.

problema estético. Claro es que, habiéndole tratado en forma de conferencias, esto es, trozos oratorios (aunque tengan mucho de didáctico), hubiera sido impropio de ellas cierto rigor y precisión técnica, totalmente exigidos en una obra de pura enseñanza. Por eso ciertos conceptos no se presentan enteramente deslindados, otros se extreman, y el fin popular propio de la predicación se sobrepone, como no podía menos, al fin científico. El P. Félix no se proponía con sus lecciones hacer artistas ni críticos, y, así y todo, fué grande y glorioso atrevimiento llevar la Estética al púlpito de Nuestra Señora. La síntesis de estas grandiosas efusiones es un himno admirable á Jesucristo, Verbo de Dios encarnado, imagen de la substancia del Padre y esplendor de su gloria, centro vivo del arte y foco eterno de la belleza. Por medio del dogma de la creación, el Cristianismo consagra la base eterna del Arte, es decir, la distinción absoluta entre el Creador y la criatura, entre lo finito y lo infinito, entre el mundo y Dios, entre lo real y lo ideal. Con el dogma de la Encarnación, que es su dogma cardinal, reveló á la humanidad, en la figura del Hombre-Dios, el tipo más perfecto de la belleza física y de la belleza moral, el esplendor del cuerpo realzado por el esplendor del alma, y transfigurados uno y otro por la divinidad, es decir, por el Verbo Divino hipostáticamente unido á la naturaleza humana. Porque Cristo es todo bien y toda hermosura, y es á un tiempo carne, alma y divinidad, carne que resume en

sí la perfección física y concentra en su belleza armónica todas las bellezas esparcidas en la creación: alma la más pura y perfecta que ha existido nunca, y que difunde sobre el cuerpo una irradiación de grandeza y de amor: divinidad, finalmente, que penetra á través de toda esta belleza física y moral. Jesucristo es el ideal vivo y eterno del arte y de la humanidad. «Todo lo que resuena, lo que brilla ó lo que canta junto al altar católico, es, bajo esta ó aquella forma, una imagen más ó menos incompleta de Jesucristo, un rayo, un reflejo, una palabra, un acento suyo, una armonía, una belleza inspirada por su amor [1].»

Pero no se crea que las conferencias del Padre Félix son meros *sermones* sobre el Arte. Sólo la sexta y última Conferencia, que es por cierto de las más bellas, entra en el tono y esfera habitual de la predicación cristiana. Las anteriores son puramente críticas; pero no de crítica desmayada y estéril, sino de polémica ardiente y vigorosa. Todas las tendencias que pervierten y extravían el arte, lanzándole á miserable decadencia, el influjo de las ideas y de las costumbres en esta depravación, el vergonzoso mercantilismo literario, la ola de materialismo, sensualismo y positivismo que amenaza matar toda abnegación, toda luz del ideal, todo entusiasmo, se encuentran denunciadas y perseguidas con estilo de fuego en estas *Conferencias*. Y hay que decir, en alabanza del P. Félix, que fué de

1 Sigo la traducción castellana del Sr. Antequera.

los primeros en dar la voz de alarma contra el llamado *realismo* ó *naturalismo* francés de nuestros días, cuando éste apenas comenzaba á mostrarse y aún no se había organizado en forma de escuela. La justicia obliga á confesar que los primeros, y quizá los más fuertes argumentos, no ya de moral, sino de estética, que se han alegado y continúan alegándose contra esa escuela, los formuló por primera vez un Jesuíta desde la cátedra del Espíritu Santo, anunciando proféticamente, hace más de veinte años, todas las ignominias y degradaciones de que luego hemos sido testigos.

A la Estética cristiana pertenecen también, aunque naturalmente con carácter menos hierático y solemne, los preciosos *Fragmentos sobre el Arte* de Alfredo Tonnellé, y el brillante libro de Víctor de Laprade acerca de *El sentimiento de la Naturaleza antes y después del Cristianismo*, si bien en ésta, como en las demás obras del ilustre poeta lyonés, han querido notar los muy escrupulosos cierta vaguedad místico-naturalista, que no deja de propender al panteismo, del cual, por otra parte, estuvieron siempre libres su corazón y su entendimiento [1].

Alfredo Tonnellé, discípulo del P. Gratry, murió á los veintisiete años, sin dejar más que

[1] Vid. *La Vie et les œuvres de V. de Laprade, par l'Abbé James Condamin, chanoine honoraire, Docteur en Théologie et Docteur en Lettres, Professeur à la faculté catholique de Lettres de Lyon, avec une lettre de François Coppée*: Lyon, Vitte et Perrussel, 1886.

fragmentos de filosofía y de crítica, que han sido piadosamente recogidos por su amigo G. Heinrich, acreditado historiador de la literatura alemana. Estos fragmentos han bastado para dar á Tonnellé una reputación póstuma de las más envidiables, colocándole en el número de esos delicados moralistas cuyo tipo más perfecto es Joubert, y que constituyen una de las secciones más exquisitas de la literatura francesa, aunque sea de las menos trilladas por el vulgo. Tonnellé, espíritu platónico é idealista, alma de rara pureza y distinción moral, consagró totalmente su breve existencia á los goces de la indagación científica y de la contemplación estética, y, mediante una educación amplia y libremente dirigida, alcanzó un grado de madurez intelectual, rarísima en tan cortos años. Sentía con profunda emoción todas las artes, especialmente la pintura y la música, y estaba iniciado en los secretos técnicos de todas ellas. Un conocimiento temprano y familiar de las literaturas inglesa y alemana le había salvado de caer en el estrecho criterio que suele inspirar la educación puramente francesa. Meditaba un gran libro de filosofía del lenguaje, en que se proponía condensar los últimos resultados de la filología germánica é intentar el descubrimiento de nuevas leyes sobre las relaciones entre la idea y el signo, pero de esta gran tentativa, como de todo lo demás que ensayó, no nos quedan más que reliquias. Sus estudios sobre el arte, á los cuales pueden añadirse sus

notas de viajes, se enlazaban con el pensamiento de su obra predilecta, puesto que el arte, lo mismo que la naturaleza, no era á sus ojos más que una *forma del lenguaje universal.* Las artes son lenguas, puesto que sus elementos son signos de ideas. Buscar el espíritu en la letra, y la idea en el signo, es lo que constituye toda la teoría del arte. *En el arte todo es signo, nada es objeto visto.* De este modo construye Tonnellé una estética archi-idealista, á la cual sólo el vivo sentimiento del arte que su autor tenía, salva de caer en los escollos del sistema de la expresión y en el menosprecio de la forma ó del signo. El artista (según Tonnellé) no expresa las cosas, sino su pensamiento respecto de las cosas, y le expresa de otra manera y por medios diversos de las cosas mismas. Idealizar no es más que encerrar una idea en la forma, convertir el objeto, materia del arte, en signo de una idea, *quitarle su valor propio para darle un valor expresivo.* De este principio, que, enunciado en tales términos, es altamente peligroso en Estética, porque lleva derecho al desprecio del natural y de la vida, y á la apoteosis de un ideal que puede ser falso y quimérico ó convencional y abstracto, infiere Tonnellé que el arte no es más que una *relación inmaterial*, y que sólo en esta relación consisten la armonía, el orden y la belleza. Y no contento con afirmar esta *relatividad*, tan contraria al sano y verdadero idealismo, niega resueltamente la belleza del mundo sensible, *en ninguna de sus partes, en ninguno de sus elementos.* De aquí

ha tomado Chaignet una de las ideas menos aceptables de su Estética ; pero hay entre ambos pensadores una diferencia profunda : Chaignet no siente la naturaleza, y no le duele, por tanto, el sacrificio que hace de ella : Tonnellé, por el contrario, era amante fervoroso de la belleza real, y en algunos de sus mejores fragmentos expresa con encanto inenarrable, con emoción fresca y sincera, lo que le dicen la luz, el color, el agua, las montañas, y todos los esplendores y armonías del mundo físico. Pero teme entregarse á su influjo, por lo mismo que es en él tan penetrante y tan hondo ; teme dejarse arrastrar, como tantos otros poetas y soñadores, á la peligrosa embriaguez naturalista, que enerva la fibra de la voluntad, y sumerge el alma en una especie de sopor lánguido, bastante análogo al *nirwana*. El sentido moral y religioso de su filosofía le hace temer esas consecuencias más que las temería otro. Para Tonnellé, como para todo espíritu recto, es signo de fuerza en el arte, no el prescindir de la naturaleza, sino el usar sobriamente de ella, y *saturarla de espíritu* cuando de ella usemos. El arte que representa la voluntad libre será siempre superior al arte que sólo aspira á interpretar las fuerzas ciegas y fatales.

La emoción estética era en Tonnellé tan profunda, tan eficaz, tan intensa, que llegaba á trocarse en verdadero martirio. Por eso sostuvo la aparente paradoja de que la belleza y el arte no son fuente de goces, sino *«deliciosa fuente de tormentos»*. « No conozco en este mundo

(decía) más que un bien: el bien de la belleza; y aun ésta no puede llamarse bien porque colme y satisfaga nuestros deseos, sino porque los aviva y excita..Yo no busco en las artes y en la naturaleza una pura distracción ó un recreo fácil. El amor que siento hacia lo bello es un amor grave y profundo, porque es un amor que hace padecer. El esplendor de una puesta de sol, la calma de un paisaje, el tibio viento de primavera que pasa acariciando mi rostro; la divina pureza de la frente de una Madona, una cabeza de estatua griega, un verso, un canto, todo esto me llena de dolor y de amargura.» ¿Y por qué le llenaba de dolor? Porque le hacía recordar la patria celeste. Es el mismo sentimiento que hizo exclamar al más grande de nuestros líricos en la *Noche serena*:

«El amor y la pena
Despiertan en mi pecho un ansia ardiente....»

Esta sed interior del alma, este arranque hacia lo infinito, hacía que Tonnellé no pudiera concebir el arte separado de su fuente y de su origen celestial. «Recordemos (decía) las lágrimas que derramó Enrique Heine á los pies de la Venus de Milo el día en que conoció por primera vez que tenía necesidad de apoyarse en algo más fuerte y más alto que él: el día en que esa alma de artista, esa naturaleza tán profundamente estética, sintió del modo más amargo la insuficiencia del arte, que había sido su única religión, y vió caer esa belleza humana, á la cual había tributado

culto ardiente y único.» Pasajes tan bellos como los citados se encuentran á cada paso en los pensamientos de Tonnellé, que, no sólo se refieren á temas de estética general, sino que contienen rápidos y bellísimos juicios de pormenor sobre los más célebres artistas, sobre Alberto Durero, Rúbens, Van-Dyck, Fra Angélico, Rafael, el Tiziano, el Veronesse, Poussin, sobre Shakespeare y sobre Goethe, lo mismo que sobre Bach, Gluck, Mozart y Beethoven [1].

En España, donde se leen muchos libros franceses, pero suelen leerse insensatamente y sin conocimiento de causa, escogiendo, por lo común, los últimos y los peores, Víctor de Laprade, de quien vamos á tratar ahora, tiene pocos lectores y ninguna popularidad, á pesar de ser uno de los excelentes poetas líricos que Francia ha producido en este siglo, tan fértil en ellos. Su inspiración platónica y espiritualista, noble y elevada, algo enfática y solemne, algo monótona también en su rígido idealismo, le acompaña en los libros de crítica, no menos que en *Psiquis* ó en *Hermia*, en *Eleusis*, en *Sunium* ó en el *Poema del Árbol*. Cierta especie de *druidismo* poético que llega hasta la inofensiva adoración de los bosques de encinas; cierto helenismo simbólico y metafísico; una nebulosa

[1] *Fragments sur l'Art et la Philosophie, suivis de Notes et Pensées recueillis dans les papiers d'Alfred Tonnellé, publiés par G. Heinrich*: Tours, 1859, ed. Mame, segunda ed., 2 tomos. Véase el delicado estudio de Caro acerca de Tonnellé, en su último libro *Mélanges et Portraits*. (París, Hachette, 1888, t. II.)

filosofía de la historia, donde se descubre la huella de las vagas y poéticas concepciones de Ballanche y de Edgar Quinet, son las notas características de la primera y más genuina inspiración de Laprade, y las que más ó menos persistieron en sus colecciones posteriores, si bien las nieblas teosóficas fueron cediendo ante el sol de la verdad cristiana en todo lo que escribió después de 1852, fecha de los *Poemas Evangélicos*. Hay en todos sus versos gran pureza de líneas y poca intensidad de color, cierta limpidez transparente y fría, y una majestad y elevación sacerdotal, que recuerda á los cantores de los misterios órficos y á los poetas de las primitivas civilizaciones.

Todas las condiciones y tendencias del poeta han pasado al crítico, como acontece siempre. Su estética no viene á ser más que el comentario animado y elocuente de su propia poesía, única que el autor siente con intensidad verdadera. Las *Cuestiones de Arte y de Moral* (1861), célebres por la acerada crítica que de ellas hizo Sainte-Beuve y por la espantosa sátira de *Las Musas del Estado,* con que le respondió Laprade, los dos volúmenes *Del Sentimiento de la Naturaleza,* que contienen á la vez una teoría y una historia del Arte (1866 y 1888), los *Prolegómenos* del mismo libro (1883), donde se encuentran las bases de su teoría filosófica, no distinta del espiritualismo platónico, el opúsculo sobre Corneille (1878), los *Ensayos de crítica idealista* (1882), y, finalmente, el libro *Contra la Música* (1880),

son reflejos diversos de un mismo espíritu, que en rigor no era crítico, sino poético, y que manifiesta dondequiera las mismas limitaciones y las mismas antipatías, bien compensadas, no obstante, por la efusión elocuente y la poderosa imaginación con que juzga y siente aquellas obras de arte que más analogía tienen con las suyas. La estética de los artistas nunca ha sido otra cosa, y hay que tomarla como es, seguros de encontrar en ella, cuando se sabe leer, más enseñanza y más provecho que en la estética de los filósofos. Y ciertamente que las tres estéticas juntas que la Academia Francesa premió ó recomendó no valen ni sirven tanto como esos dos encantadores volúmenes sobre *el sentimiento de la naturaleza*, especialmente el segundo de ellos, más personal y vivo que el primero, más sobrio y mesurado de tono, no tan lleno de gigantescos ditirambos y de síntesis pomposas.

El estudio del sentimiento de la naturaleza, tal como se refleja en el arte, puede decirse que fué iniciado por Alejandro de Humboldt en el tomo II del *Cosmos*, donde se juntan maravillosamente la intuición estética y la penetración del naturalista. Pero Humboldt no se propuso agotar la materia, ni esto cuadraba á su intento primordialmente científico. Laprade, por el contrario, ha hecho ó aspirado á hacer la historia completa del sentimiento de la naturaleza en las diversas artes, y especialmente en la poesía, y aun ha pretendido más: construir sobre ese dato una teoría general del arte y de sus evolucio-

nes, lo cual hace que su libro sea verdaderamente estético y no puramente crítico. Su propósito fué contar la historia general de las impresiones del alma enfrente de la Naturaleza, y mostrar cómo las artes se suceden en el mismo orden que las operaciones del espíritu humano sobre el mundo exterior. Demos alguna idea del plan de este notable libro.

El hombre apareció sobre la tierra investido de todas sus facultades y en plena posesión de la palabra. La palabra primitiva, adecuada al primitivo sentimiento de la naturaleza, contenía en germen la primera ciencia y la primera poesía. De este modo la simple posesión del lenguaje constituyó al hombre de las primeras edades en sabio, en poeta, en legislador, y el himno primitivo fué la primera enciclopedia. Tal es la primera etapa del arte, embrionario é indistinto aún, pero animado ya por la idea de lo infinito.

Vienen luego cuatro períodos, que Laprade caracteriza por el predominio de una de las artes: el período oriental por la Arquitectura; el período helénico por la Escultura; el período cristiano por la Pintura, y el tiempo presente por la Música. La Poesía, arte universal, único arte completo, arte por excelencia, no está vinculado á ninguna época en particular, sino que florece en todas. Laprade va explicando la aparición de cada una de las artes en relación con el sentimiento de la naturaleza. Cuando se rompió la síntesis espontánea, que comprendía la cien-

cia, el arte y la religión, la Arquitectura fué de todas las Artes la primera en emanciparse. Los diversos géneros de arquitectura corresponden á las diferentes impresiones que los hombres reciben del conjunto del mundo visible, impresión que varía según los climas y las razas. Al aparecer la Arquitectura, cesa la palabra de ser expresión única del pensamiento religioso, y nace un nuevo lenguaje, que busca sus elementos en el mundo exterior. Todavía es la Arquitectura arte esencialmente sintético; pero, así y todo, da testimonio de la primera excisión de la familia humana. Con ella aparece un nuevo género poético, la epopeya, que la acompaña constantemente en sus vicisitudes, y viene á sustituir al himno primitivo, á la forma exclusivamente lírica. La epopeya se ordena y se desarrolla como un vasto edificio, y refleja toda la ciencia divina y humana de las edades que la han producido.

A la vez que arte sintético, es la Arquitectura arte profundamente religioso. Lo que pide á todas las formas sensibles es un medio para expresar lo divino, para revelar en la construcción del templo la idea de la eternidad, de la inmensidad, del orden y de la geometría supremas. Laprade, que en esto, como en otras muchas cosas de su estética, es eco fiel de Lamennais, no parece admitir más arquitectura digna de este nombre que la arquitectura religiosa, «único objeto serio del arte». Fuera del templo, toda construcción sale de la esfera de lo bello y entra

en la jurisdicción de lo útil. Dos concepciones diversas han alimentado la arquitectura religiosa: el panteismo oriental, que aprisiona á la Divinidad en la Naturaleza y la hace una con el mundo sensible, y el espiritualismo cristiano, que nos muestra á Dios libre y distinto de su obra, pero presente siempre en medio de sus criaturas. Uno y otro arte son profundamente simbólicos, aunque con simbolismo muy diverso; uno y otro aspiran á reproducir la vida, el lenguaje, la elocuencia del universo visible.

El momento en que la estatuaria se emancipa de la arquitectura, coincide con el momento en que la poesía y la ciencia se separan y distinguen de la religión. Nuevo fraccionamiento de la primitiva sabiduría. El rey se distingue ya del sacerdote, el filósofo del poeta, la ciencia moral de la ciencia física. El punto de partida no es ya la revelación de lo divino en la Naturaleza, sino el conocimiento del hombre por el sentido íntimo: *nosce te ipsum*. La figura del hombre se destaca del cuadro del universo. La arquitectura griega se subordina á la estatua del hombre divinizado, la epopeya griega á la figura del héroe, y como última y más humana forma de la epopeya aparece la tragedia. Pierde la Arquitectura todo carácter simbólico; el edificio no obedece á otras leyes que á las de la Geometría y al sentido de lo Bello. La idea religiosa experimenta en Grecia la misma transformación que el sentimiento de la Naturaleza. Si el Asia había adorado el poder divino, Gre-

cia adora la inteligencia, destruye los dioses de la Naturaleza, y con su *antropomorfismo* parece como que prepara y anuncia la venida del Hombre-Dios, ideal el más perfecto del arte.

El Cristianismo consagra la distinción absoluta del espíritu y la carne, la independencia del alma humana enfrente de la naturaleza. El arte que hace la apoteosis del hombre-espíritu, es la Pintura, así como la escultura griega había hecho la apoteosis total del hombre, espíritu y cuerpo. El heroismo se transforma en santidad, naciendo un nuevo tipo artístico de extraordinaria belleza. Pero con ser arte tan espiritualista la pintura, todavía, forzada á emplear el medio material del color, cae bajo el dominio de la Naturaleza.

Este dominio se acrecienta en el arte moderno por excelencia, en la Música, al mismo paso que avanzan las ciencias naturales, tristemente divorciadas de la ciencia moral y del espíritu religioso. Los hechos que expresa la Música son esencialmente involuntarios, extraños á la libertad moral, exteriores á la conciencia: son relaciones necesarias, armonías fatales entre nuestra alma y las cosas, ó relaciones de las cosas mismas entre sí. La naturaleza las rige con poder soberano, y el hombre no puede hacer otra cosa que someterse á ellas. De este modo el arte propende cada vez más á caer bajo el yugo de la naturaleza.

En su libro *Contra la Música*, Laprade ha continuado con poca fortuna esta misma cam-

paña. Para él la Música es la última de las artes, por su vaguedad y falta de significación precisa, y por la inconsciencia que el compositor tiene de su obra. Además, la música no nos habla de nosotros mismos, no tiene su raíz en el sentido moral ni en la conciencia, sino en el puro sentimiento de la naturaleza, vacío de toda idea [1].

Es fácil descubrir el origen de esta enemiga de Laprade contra la Música. No consiste sólo en una falta que sin duda tuvo de sentido musical (falta no tan rara como se cree, aunque muy pocos la confiesen sinceramente), sino en una concepción *a priori* sobre el destino y naturaleza del arte. Tal es el inconveniente de las grandes generalidades estéticas, muchas veces reñidas luego con la realidad de los fenómenos artísticos. La Estética de Laprade, que (como dicho queda) es en el fondo la misma Estética de Lamennais, con muy pequeñas variantes, peca por su misma elevación sacerdotal y *hierática*. Laprade confiesa en carta á un amigo suyo que el *tipo religioso* de cada una de las artes se había impreso de tal modo en su espíritu, que todo desarrollo, toda perfección que pudiese alejar del santuario las artes, le parecía una prevaricación y una caída. Á sus ojos, la estatuaria y la pintura habían decaído al separarse de la arquitectura, y la música había decaído igualmente

[1] El abate Condamin, ingenioso y discreto biógrafo de Laprade, refuta bien esta paradoja suya (páginas 450 á 459 de la obra citada).

separarse de la poesía, del arte de la palabra.

Pero aunque haya en el sistema general de Víctor de Laprade exageraciones é intransigencias dignas de censura, y aun proposiciones manifiestamente falsas y que admira encontrar en la pluma de tal escritor, como aquella vulgar especie del «anatema lanzado por la Edad Media contra la Naturaleza»; aunque á nuestro entender sea caprichosa fantasía su clasificación histórica de las artes conforme á los períodos de su cultura, ni más ni menos que son arbitrarias ingeniosidades todas las divisiones que con el mismo propósito han imaginado los estéticos (sin exceptuar la misma de Hegel); aunque en los primeros capítulos del libro nos parezca notar resabios de tradicionalismo, y en los últimos extremado pesimismo y una desconfianza excesiva respecto de la ciencia y de la industria, y, finalmente, aunque tengamos por sofísticas la mayor parte de las objeciones contra la Música, nada de esto compromete sino en muy pequeña parte el mérito positivo de la obra de Laprade, que, á semejanza de tantos otros libros, vale por los pormenores mucho más que por el conjunto, y por la parte crítica mucho más que por la parte dogmática. Sin presumir de erudito, Laprade era hombre de vasta cultura, y sabía leer los libros por sí mismo y hablar de ellos con el calor y la emoción con que suelen hablar los artistas. Es cierto que en el primer tomo sus noticias no son generalmente de primera mano. Como tantos otros, ha disertado sobre la poesía

de los *Vedas*, sobre el *Ramayana* y el *Mababarata,* sobre los dramas de Calidasa, sobre el *Megaduta* y el *Ritusanbara,* sin saber sanscrito, sobre el *Zendavesta,* sin saber zend, sobre el *Sbab-Nameb*, sin saber persa, sobre el poema de Antar, sin saber árabe, y sobre *Li-tai-pé* y *Tu-fu,* sin saber chino. Nada tenemos que decir, puesto que su asunto le obligaba á ello; pero, en suma, todo esto no inspira mucha confianza, y es más divertido que útil, sobre todo cuando el autor quiere fundar teorías sobre datos tan imperfectamente conocidos, combinándolos sutil y artificiosamente para sacar de ellos todo género de símbolos místicos. Así nos muestra, por ejemplo, la marcha de la arquitectura, «subterránea en la India, ascensional en Egipto, siguiendo las evoluciones del espiritualismo y los progresos de la idea de Dios», y nos dice redondamente que en Egipto se verifica «la primera distinción del espíritu y la materia», cosa que será ó no será verdad, pero que no deja de ser una inducción hecha bastante de prisa, y tan vaga, que apenas se entiende.

En la parte concerniente á los sagrados libros se advierte también que el autor no era hebraizante, condición que puede no ser indispensable para el conocimiento teológico, pero que importa mucho en la apreciación literaria, si ha de tener profundidad y salir de los tópicos gastados. Así lo hizo Herder, y por eso no ha envejecido su libro, y por eso también encontramos todavía placer y utilidad en recorrer la obra

del Dr. Lowth, á pesar del siglo entero que ha pasado sobre ella.

Con el mundo helénico y latino empieza verdaderamente lo que hay de personal y de vivo en la crítica de Laprade. Desde aquí divaga mucho menos, y propende á circunscribirse en su verdadero asunto, que es la expresión poética del sentimiento de la naturaleza. Una multitud de observaciones precisas, luminosas y exactas sobre Homero, sobre Hesiodo, sobre el paisaje en los poetas latinos, sobre el poderoso realismo de las pinturas de Lucrecio, sobre el blando *subjetivismo* de la descripción virgiliana, sobre la melancolía de las *Églogas* y de las *Geórgicas*, esmaltan esta sección, que sería completa si el autor hubiese hecho más justicia á Horacio (que positivamente le era antipático), y no hubiese desdeñado tratar con más extensión de los elegíacos latinos, especialmente de Tibulo, y también de los poetas de decadencia (Lucano, Estacio, Valerio Flaco, etc.), que precisamente considerados como paisajistas, son, de todos los antiguos, los que más se acercan á las escuelas descriptivas modernas, lo mismo en sus cualidades que en sus defectos. Pero Laprade era de los que no aciertan á ver más que las cumbres del arte, y olvidando ó desdeñando la labor de los ingenios secundarios, dejan sin explicación gran número de fenómenos estéticos.

Prueba evidente de esto tenemos en los capítulos que Laprade consagra á la Edad Media. No

acierta á ver en ella más que la catedral gótica, y de la poesía dice poco por su notoria inferioridad respecto de la arquitectura. Y aun eso poco es tan vago, que la escuela de los franciscanos de la Umbría no alcanza más que una levísima mención, y ninguna la nuestra admirable de los hebreos peninsulares. ¿Qué mucho, si parece desdeñar la gran poesía épica de su misma patria francesa, haciéndola la vulgar objeción de carecer de estilo literario, como si no fuese condición esencial de la verdadera y primitiva epopeya el carecer de estilo, es decir, de nota *personal?* Dante y Petrarca están mejor juzgados, sobre todo el primero, á quien considera bajo el aspecto plástico. Salvas estas excepciones, el autor gusta poco de la poesía de la Edad Media, de la cual dice que «no terminó nada en Arte, pero que perfeccionó el alma humana».

El capítulo sobre las epopeyas del Renacimiento es muy notable, aunque en esta parte, como en otras, Laprade había sido precedido por Humboldt, no menos versado que él en la literatura italiana, y mucho más en la castellana y portuguesa, que para Laprade, como para la mayor parte de los franceses *clásicos,* son tierra más incógnita que el Japón ó la península de Kamchatka. A no ser por Humboldt, Laprade hubiera ignorado probablemente que Camoens es el primero de los paisajistas y de los pintores marítimos del Renacimiento, muy superior en esta relación al Ariosto, discretamente comparado por nuestro crítico con los pintores de

la escuela veneciana. ¿Pero cómo es posible que dejase olvidados en el libro de Humboldt rasgos tales como la hermosa apreciación del sentimiento de la naturaleza del Nuevo Mundo, tal como se reflejó con primitiva frescura en el alma y en los escritos de Cristóbal Colón?

En cambio, Laprade se entretiene en discurrir, no lo que hicieron (porque en esta parte no hicieron nada), sino lo que hubieran podido hacer los poetas clásicos franceses del siglo XVII, si hubieran vivido en otra época más abierta á las impresiones de la naturaleza. Sólo en Fénélon y Lafontaine encuentra algunos rastros y vislumbres de tal sentimiento, cuya aparición formal no se verifica hasta el siglo XVIII, gracias, en parte, al nuevo rumbo que entonces toman las ciencias físicas.

Buffon, J. Jacobo Rousseau y Bernardino de Saint-Pierre, todos más ó menos naturalistas de estudios ó de aficiones, son los iniciadores de la nueva poética que Laprade estudia muy á fondo, haciendo sobre ella las oportunas reservas, y mostrando hasta qué punto el vago deismo de unos y el enfático sentimentalismo de otros perjudicaron á la sinceridad de su emoción poética. Todos estos capítulos, y en general todo lo que se refiere á la poesía moderna, está escrito con gran amplitud de miras, con laudable templanza, con mucha penetración y sutileza de análisis, y á veces con novedad de ideas que nunca degenera en excentricidad ni en paradoja. Pueden notarse leves errores é in-

justicias en la apreciación de algunos poetas ingleses, como Tennyson, todavía hoy mal entendido y mal juzgado fuera de su país : puede rebajarse algo de la admiración incondicional que el autor sentía por Chateaubriand y Lamartine, ídolos de su primera juventud y de la de tantos otros, devociones francesas ya un tanto marchitas, ídolos de un metal compuesto que no resistirá tanto como el bronce de Corinto que con frente serena y manos ardientes labraba el gran escultor de Weimar. Pero en este mismo, que tiene con él tan poca analogía de índole, sabe admirar Laprade la unión renovada de la poesía y de la ciencia, nunca tan estrechamente juntas desde las épocas ante-históricas, la *objetividad* desinteresada y suprema, que constituye por sí sola una de las grandes revoluciones de la poesía, «la más grande (dice Laprade con evidente hipérbole) que hemos visto desde Homero hasta nuestros días». La crítica de Laprade es mucho más extensa y segura, mucho más *literaria* también y menos simbolista y teosófica, cuando trata de poetas modernos que de poetas antiguos. No sólo Goethe, y Schiller, y Byron están bien juzgados, sino ingenios menos populares y famosos, Roberto Burns, «de quien data el regreso á la verdad en la poesía rústica, y á la familiaridad con la naturaleza»; los *lakistas*, que trajeron la revelación del sentido moral y simbólico de la poesía de los campos, y el gran Shelley, en quien encontró tan elocuente expresión el sentimiento apasionado de la

vida universal. Sólo hay una grande, una inexplicable laguna en lo tocante á las literaturas italiana y española. Cualquiera diría, al leer el libro de Laprade, que en italiano no se ha escrito cosa alguna después del Tasso, ni en castellano después de Cervantes, ni en Portugal después de Camoens. Y la omisión es tanto menos de perdonar, cuanto que implica otra más grave aún en un estudio sobre el *sentimiento de la naturaleza*, cual es el absoluto silencio que se guarda sobre la poesía descriptiva de naturaleza americana, de que hay tan bellos ejemplos en la misma lengua inglesa que Laprade da muestras de conocer á fondo. De todas suertes, ni Longfellow, ni Fr. José de Santa Rita Durão, ni Basilio da Gama, ni Bello, ni Heredia, ni Gonsalves Días y tantos otros pueden quejarse de no estar en un libro donde ni siquiera se consagra un recuerdo al autor de *Il passero solitario*, del *Canto nocturno del pastor errante en el Asia*, y de *Il tramonto de la Luna* [1]. Estos olvidos y

[1] *Le Sentiment de la Nature avant le Christianisme, par Victor de Laprade, de l'Académie Française :* Paris, Didier, 1866.—*Le Sentiment de la Nature chez les Modernes*....—Paris, Didier, 1870, 2.ª edic.

Sobre el mismo asunto de la obra de Laprade, aunque limitándose á un caso particular, ha escrito un interesante opúsculo *(Del Sentimiento de la Naturaleza en la antigüedad romana)* el notable pensador ginebrino E. Sécretan, cuyo nombre hubiéramos debido citar al lado de los de Pictet y Töpffer.

El estético inglés Shairp es autor de otra obra del mismo asunto *(On poetic interpretation of nature)*. No la conocemos.

estas ceguedades son muy de la crítica francesa.

Pero ahora no debemos invadir este dominio, reservado totalmente para el volumen próximo. Sólo los trabajos de Estética general son ahora materia de nuestro estudio, y realmente faltan muy pocos que citar en las diversas escuelas espiritualistas. Hay que hacer memoria, sin embargo, de un libro modesto y exquisito, verdadero joyel literario, que no es en rigor un tratado de Estética, porque no pretende abarcar metódicamente la ciencia de lo Bello, ni investigar sus principios y sus leyes, sino «libro de sincera y familiar psicología, donde el autor analiza ciertos placeres del arte y da cuenta de sus sentimientos, con la esperanza de que el lector reconocerá sus propias impresiones». Son palabras suyas, y ellas bastan para caracterizar la obra. Su autor es M. Martha, profesor (y no sé si actualmente decano) de la Facultad de Letras de París, moralista y crítico de gusto muy severo y pulcritud intachable, conocido por un bellísimo estudio sobre el poema de Lucrecio y por otros no menos interesantes sobre la moral estoica y los poetas y filósofos de la decadencia clásica. El libro de que ahora tratamos tiene por asunto *la Delicadeza en el Arte*, cualidad que ama el autor sobre otra ninguna, hasta el punto de no concebir el arte sin ella, cualidad tanto más amable y más digna de ser celebrada, cuanto más se aleja de ella sistemática y brutalmente el gusto moderno.

Y en verdad que nunca se ha hablado de la delicadeza más delicadamente que lo hace Martha en este libro suyo. Pero entiéndase bien que la delicadeza que el autor ensalza con serenidad y elevación dignas de la prosa antigua no es la falsa, convencional y amanerada delicadeza de las épocas que no sienten el arte. Es la delicadeza robusta y sana de las *Geórgicas*, no la sensiblería enervante del siglo XVIII ni el insípido idealismo de la antigua poesía pastoril.

El libro de Martha consta de tres capítulos teóricos, y dos de aplicación crítica, estrechamente enlazados. El primero versa sobre la *Precisión*, considerada así en las artes plásticas como en la poesía, entendiendo por precisión la delicadeza, severidad y corrección del dibujo. El segundo trata de la *Discreción*, que se muestra en indicar las cosas sin decirlas, dejando al espíritu del lector el placer activo de completar por sí mismo la impresión, penetrando más allá de la superficie. El tercero establece el principio de la independencia del arte, como exquisita satisfacción de la razón y del alma, que puede trocarse en luz interior, en instrumento de crítica y regla de juicio, y determina sus relaciones con la Moralidad, «que, entendida como debe serlo, no es una servidumbre, una concesión hecha á un principio extraño al arte, sino una ley que el arte mismo se impone libremente para lograr su propio fin, que es el placer estético». El autor comprueba sus teorías con un estudio sobre la falta de precisión

De esta doctrina ha dicho Vacherot que «es el espiritualismo más absoluto, más sabio, más profundo, y al mismo tiempo más amplio que haya sido expuesto desde el origen de la filosofía espiritualista en Francia». Es evidente que Ravaisson, que comenzó por Aristóteles, alta y metafísicamente interpretado, y obedeció luego por algún tiempo á la influencia de Schelling, modificada por la de Leibnitz, ha terminado por un misticismo entre cristiano y alejandrino, por una *philographia* ó ciencia del amor. Pero la originalidad de Ravaisson consiste en que, siendo místico, no es, con todo eso, idealista ni platónico, sino que permanece aristotélico, y condena en términos expresos el idealismo absoluto que elimina como accidentales los caracteres específicos y pretende llegar por una fantástica generalización á lo más elevado que hay en el orden inteligible, con lo cual sólo consigue destruir su propia obra, reduciéndolo todo á las condiciones lógicas más elementales, que no son el máximum, sino el mínimum de perfección. Los dos metafísicos de más fuerza que ha dado Francia en este siglo, Ravaisson y Bordas-Demoulin, están profundamente divididos en este punto. Ravaisson quiere llegar á la intuición de lo Absoluto, no por una síntesis ideológica ó dialéctica, sino por una síntesis psicológica al modo de Aristóteles y de Leibnitz, por una conciencia inmediata de nuestra naturaleza íntima, de nuestra personalidad imperfecta y relativa,

que reclama por su misma imperfección lo absoluto de la perfecta personalidad, que es la sabiduría y el amor infinitos. De este modo la Metafísica brota de las entrañas de la Psicología, y al mismo tiempo la explica y le da su razón última por analogía trascendental. «Dios sirve para entender el alma, y el alma para entender la naturaleza.» Porque la naturaleza también es *personal* en el sistema de Ravaisson, como en la *Monadología* de Leibnitz, y también, aunque en menor grado, presenta los caracteres de actividad espontánea é intencional. De este modo una doctrina mística y ultra-espiritualista viene á darse la mano con las últimas y más audaces conclusiones de una cierta especie de *monismo* impropiamente llamado materialista, puesto que acaba por suprimir la materia. Y esta es la grande originalidad de la tentativa de Ravaisson, que aspira nada menos que á reconciliar la ciencia positiva con la metafísica tradicional en su expresión más castiza y sistemática, en la *Metafísica* de Aristóteles. Bajo este aspecto, Ravaisson significa en Francia lo que Lotze en Alemania, y, valiendo tanto como él, no le debe nada, aunque su sistema conduzca á análogas consecuencias, es decir, á considerar los fenómenos naturales como manifestaciones de una actividad radical y espontánea, y á resolver toda existencia en el espíritu infinito y en el amor, ó, lo que es lo mismo, en el Bien, del cual dijo Aristóteles que pendía toda la Naturaleza. Todo se cumple en el mundo, no por

mecanismo brutal, sino por el desarrollo de una tendencia al bien, á la perfección, á la belleza. Lo sensible no se entiende más que por lo inteligible, y la naturaleza no se explica más que por el alma. Sin la idea de finalidad, sin la idea de armonía, ¿qué sería la ciencia de los seres organizados y aun de los inorgánicos? Excluir de la ciencia la Metafísica, vale tanto como excluir el pensamiento. Las causas físicas son meras condiciones; la causa eficaz y final no puede ser otra que el espíritu. «La naturaleza no es más que una dispersión ó refracción del espíritu.... Desde el punto interno y central de la reflexión, el alma no se ve solamente á sí propia, y también ve como en su fondo el infinito de donde emana, sino que se ve y se reconoce más ó menos diferente de sí misma, de grado en grado, hasta esos extremos límites donde en la dispersión de la materia toda unidad parece disiparse, y toda actividad desaparece bajo el encadenamiento de los fenómenos.» Tenemos, pues, que, según Ravaisson, en el alma se encuentra todo lo que se desarrolla en la naturaleza, conforme á la sentencia de Aristóteles «*el alma es el lugar de todas las formas*», y la no menos profunda de Leibnitz «el cuerpo es un espíritu momentáneo».

Nos hemos detenido tanto en la doctrina de Ravaisson, no sólo por su indisputable grandeza y por el enérgico esfuerzo intelectual de que da testimonio en medio de la anarquía, ó más bien de la abyección metafísica que estamos pre-

senciando, sino por la importancia suprema que en ella se concede á lo Bello y al Arte, lo mismo que en la de Schelling, con la cual no deja de tener algunos puntos de contacto. Ravaisson no es popular ni puede serlo: la popularidad pertenece á los espíritus brillantes y superficiales; pero ha formado algunos discípulos eminentes, entre los cuales hay que contar en primer término á Julio Lachelier, que desgraciadamente no ha publicado obra alguna, excepto su tesis sobre la Inducción, y á quien sólo conocemos por dos artículos de un oyente suyo [1]. Lo mismo que su maestro, Lachelier refunde toda filosofía, y aun toda ciencia, en la Estética. La ciencia no puede ser más que ciencia de finalidad y de armonía; toda armonía es un grado mayor ó menor de belleza; por consiguiente, una verdad que no sea bella, no puede ser más que un juego lógico de nuestro espíritu: *la única verdad sólida y digna de este nombre es la Belleza.*

Esta filosofía estética que identifica la verdad con la belleza, y esta moral estética que identifica lo bueno con lo bello, han sido objeto de la crítica penetrante y demoledora de Alfredo Fouillée [2], espíritu negativo y sutil, dialéctico hábil, que en sus últimas obras ha dado lamentables muestras de pasar del criticismo al posi-

[1] Gabriel Séailles, en la *Revue Philosophique* de Ribot (Enero y Mayo de 1883).

[2] Vide *Critique des Systèmes de Morale Contemporains, par Alfred Fouillée....*: París, G. Baillière, 1883, páginas 319 á 358.

tivismo evolucionista. Acusa á Ravaisson y á sus discípulos de proceder, no por análisis riguroso y preciso, sino por un método de intuición y de síntesis, que abre largo camino á la imaginación metafísica. El principio sobrenatural y supra-racional que pone Ravaisson por fundamento común de la Estética y de la Moral, el Amor absoluto, le parece una quimera digna de la teosofía alejandrina. Para él la idea *trascendental* de Belleza implica contradicción. La Belleza es una *finalidad formal*, y la idea de lo Absoluto debe estar levantada sobre toda forma sensible ó inteligible. No se puede decir, en rigor filosófico, que lo Absoluto sea bello. Tampoco el concepto de lo Absoluto es idéntico al del Bien, á lo menos con identidad inmediata, puesto que la voluntad absoluta que Schopenhauer concibe es mala é irracional de suyo.

Concede, sin embargo, Fouillée que el sentimiento de lo bello, lo mismo que el de lo bueno, engendra en el espíritu un sentimiento más ó menos obscuro de ilimitación, y se convierte para nosotros en símbolo de lo infinito. Pero Fouillée no quiere que á este hecho puramente psicológico se le dé ningún valor trascendental y objetivo, admitiendo una conciencia real de lo Absoluto. Y en cuanto al hecho mismo, procura explicarle, como los psicólogos ingleses, mediante las leyes de asociación, que rigen lo mismo las ideas que las imágenes y los sentimientos. Todo objeto bello provoca en nosotros una idea ó un sentimiento determinado;

pero además provoca por contagio ó *sugestión* otra multitud de ideas, imágenes y sentimientos vagos, á los cuales responde en el cerebro la excitación que los fisiólogos llaman *difusa*. Un placer estético nunca viene sólo: siempre despierta confusas reminiscencias, y se compone en gran parte de recuerdos más ó menos inconscientes. Las sensaciones actuales se funden con los recuerdos, como el color principal se funde con los colores complementarios, y la nota dominante con los sonidos armónicos que la acompañan. Por otro lado, nuestra noción de lo infinito es la traducción más ó menos abstracta del deseo insaciable, de la aspiración que nada puede satisfacer enteramente, de la voluntad que por todas partes encuentra límites y quiere traspasarlos. La Belleza, por la misma emoción que produce, excita en nosotros la idea del goce completo y sin límites, de la felicidad suprema: cuando después sentimos que este goce es inasequible, tiende el placer á convertirse en tristeza y la sonrisa en lágrimas. *Surgit amari aliquid quod in ipsis floribus angit.* La misma universalidad y desinterés que la emoción estética trae consigo, contribuye á darla cierto carácter de infinitud. Fouillée va muy adelante en este camino, y á veces, contra su propósito, casi parece coincidir con Ravaisson. Desde luego propende como él á ver en el objeto bello un *símbolo del amor universal*, y á identificar la gracia estética con la gracia moral. Y tampoco teme decir que «toda verdadera belleza

es, *ya por sí misma*, ya por lo que nosotros la añadimos, un infinito sentido ó presentido». Pero entendámoslo bien; no se trata más que de un infinito psicológico y subjetivo, no de que se realice en un mundo trascendental el principio absoluto de la bondad y de la belleza. En cuanto á esto, Fouillée no niega ni afirma nada: lo absoluto es una simple *x*: *puede* ser más bello y más bueno que cuanto nosotros imaginamos; pero *puede* también que no sea ni bueno ni bello. Así continúa planteada la eterna incógnita kantiana.

Hay un joven pensador que tiene estrechas afinidades con Fouillée, del cual, al parecer, ha sido discípulo, á lo menos en cuanto á las teorías éticas, objeto capital de las meditaciones de ambos. Este pensador, llamado M. Guyau, autor de muy doctos libros sobre la Moral de Epicuro y la Moral Inglesa Contemporánea, es también poeta distinguido y estético muy inteligente, como lo muestran sus *Problemas de la Estética Contemporánea* [1], libro de muy amena lectura, que ofrece algunos puntos de vista relativamente nuevos é ingeniosamente desarrollados, aunque no todos igualmente plausibles ni mucho menos. El autor se ha propuesto demostrar, contra Herbert Spencer y los antiguos kantianos, que el placer del arte no se explica por el placer del juego; resolver los supuestos antagonismos entre el arte y la industria, entre

[1] *Les Problèmes de l'Esthétique Contemporaine, par M. Guyau:* París, Félix Alcan, 1884.

el espíritu científico y la imaginación, entre el espíritu científico y el instinto espontáneo del genio, entre el espíritu científico y el sentimiento; responder á los tristes vaticinios que anuncian la próxima desaparición del arte, mostrar hasta qué punto la poesía puede inspirarse en las ideas científicas y filosóficas, y, por último, defender la forma poética por excelencia, la forma métrica, de los absurdos ataques que continuamente la dirigen hombres destituidos del sentido de la armonía; y vindicar al mismo tiempo la dignidad del arte contra los propios artistas que quieren reducirle á una cuestión de procedimiento, de factura y de *rima rica,* escuela numerosa en Francia, donde toma el nombre de *Parnasista* y otros varios. Las cuestiones, como se ve, tienen todas gran carácter de actualidad, sin carecer por eso de valor esencial y teórico. Todas ellas, en el pensamiento de Guyau, se reducen á un solo objeto: defender el carácter serio del arte, considerado, ya en su principio y fondo, ya en su futuro desarrollo, ya en su forma, que debe reflejar toda la sinceridad del pensamiento y de la sensación. Para esto va contestando sucesivamente á las diversas objeciones de los filósofos, de los sabios en ciencias positivas, y de los mismos artistas; y sin menoscabo de la independencia del arte dentro de su esfera propia, muestra cómo se encuentra y debe encontrarse mezclado á todas las manifestaciones de la vida, á toda la existencia moral y material de la humanidad.

No quiere Guyau que el arte se reduzca á un vano *dilettantismo* que prescinda totalmente de lo verdadero, de lo real, de lo útil y de lo bueno, ni tampoco á mera gimnasia del sistema nervioso, como da á entender la escuela evolucionista. Sostiene que la *utilidad* es ya un primer grado de belleza, aunque ciertamente no muy elevada, y que la satisfacción del deseo nada tiene de esencialmente antiestético. Por ejemplo, en las funciones de nutrición, el sentimiento de la vida reparada y renovada constituye una armonía verdadera y profunda que no carece de belleza. El amor sexual, aun bajo la forma de deseo físico, ha sido siempre un elemento poético de grande importancia, y en cierto modo el arte es una transformación del amor. «Considerar el sentimiento estético divorciado del instinto sexual y de su evolución (dice el autor), nos parece tan superficial como considerar el sentimiento moral á parte de los instintos simpáticos.» Por este camino se va muy lejos, y Herbert Spencer parece un idealista al lado de Guyau, cuya estética no deja de tener bastantes puntos de contacto con la psicología de La-Mettrie y de Helvecio. Todo el mundo dice y piensa que los sentidos estéticos por excelencia son la vista y el oído, por lo mismo que nos comunican sensaciones menos inmediatas y menos intensas. Pero Guyau arregla esto de otro modo, y los declara inferiores *bajo el aspecto estético*. Y en efecto hay otros sentidos que tienen relación más directa con el

instinto sexual. No puede negarse que es muy elevada la filosofía que hoy domina. El gran sentido estético resulta ahora ser el tacto que, «ayudado del gusto, del olfato y de todos los sentidos vitales, ha enseñado casi siempre á los ojos lo que debían admirar, buscar y amar». De este modo la génesis del sentimiento estético ha de buscarse en la historia de las necesidades y de los deseos humanos más ínfimos. Guyau cree en el carácter estético del arte culinario y de la perfumería [1].

Apresurémonos á advertir que no todo en la Estética de Guyau es de esta misma fuerza: hay en ella cosas profundas y verdaderas. Así, por nuestra parte, encontramos fundado el cargo que dirige á la escuela kantiana de haber *intelectualizado* exageradamente la belleza, prescindiendo del elemento sensible y del elemento activo. Este es, en efecto, el pecado capital de la escuela crítica, de la escuela evolucionista y de otras muchas, y es el que todavía mantiene la psicología estética en un estado de relativo atraso, y eterniza discusiones que no serían posibles si partiésemos de la unidad é integridad de la conciencia humana, en vez de dividirla artificiosamente. Esta verdad, vislumbrada por Guyau, es la que da verdadera importancia á su libro, prescindiendo de los efluvios materialis-

[1] Todos los ejemplos que Guyau alega en favor de tan extraña tesis, se explican por la asociación de ideas y de recuerdos, ó se reducen pura y simplemente á la categoría de lo *agradable*.

tas de que hoy está saturada la atmósfera. El Arte es acción no menos que contemplación, y no puede ni debe aislarse de la *vida*. Precisamente el ideal supremo del artista consiste en infundir la vida en su obra, en crear. Lejos de ser la ficción elemento esencial del arte, es una limitación. El verdadero fin artístico es la vida, la total realidad. Es cierto que este fin no se realiza nunca plenamente; pero, como dice en frase muy bella nuestro autor, «el arte es como el sueño del ideal humano, fijado en piedra dura ó en tela, sin poder nunca levantarse y andar».

Todo lo que es serio y útil, todo lo que es real y vivo, puede, *en ciertas condiciones*, llegar á ser bello. Estas condiciones dependen, ya de los movimientos, ya de las sensaciones, ya de los sentimientos. M. Guyau acepta en lo substancial la teoría de Herbert Spencer sobre la gracia, si bien difiere en no suponer la *gracia*, propia y exclusiva de los movimientos del juego, puesto que las cualidades estéticas del movimiento se realizan de un modo quizá más perfecto en el trabajo consciente y reflexivo. Á la fórmula de Schiller, «el hombre no es completo más que cuando juega», sustituye Guyau esta otra: «el hombre no es completo sino cuando trabaja». La gracia no es incompatible con el trabajo en general, sino con el trabajo perdido, con el esfuerzo inútil. Cuando vemos un movimiento gracioso, simpatizamos ciertamente con los miembros que le ejecutan; pero simpatizamos todavía más con la energía de la voluntad que

mueve los miembros para un fin. No se pueden considerar los miembros sin el motor, el gasto de fuerza sin la voluntad que la gasta. La belleza superior de los movimientos pertenece á la esfera de la actividad, del sentimiento y de la conciencia. Para encontrar bella la naturaleza, tenemos que imaginarla viva. La fuerza física sólo tiene valor estético como símbolo expresivo del poder de la voluntad. La gracia es, ante todo, como decía Schelling, la expresión del universal amor. La fuerza representa en la expansión de la vida el elemento viril, la gracia el elemento femenino. La belleza suprema de los movimientos consistiría en la unión de la fuerza y de la gracia, en la expresión de una voluntad que fuese á un tiempo la más enérgica y la más dulce.

Del mismo modo, la belleza del sentimiento se compondrá de fuerza, de armonía y de gracia, y será, ante todo, la expresión de una voluntad que está en armonía con su medio y con las otras voluntades. Infiérese de aquí, y Guyau no rechaza esta conclusión extrema, que la emoción artística puede considerarse en la mayor parte de los casos como una simple forma derivada de la emoción moral ó simpática. Y no se alegue el uso frecuente que hace el arte de sentimientos tales como la cólera, el odio y el deseo de venganza; porque estos sentimientos sólo resultan estéticos en aquella medida en que participan del carácter ético. Así la venganza se confunde en las naturalezas salvajes con el amor de la justicia, la cólera es una forma infe-

rior de la indignación: hay en todo esto una especie de *moralidad extraviada,* y en general puede decirse que los sentimientos enérgicos, la voluntad perseverante y violenta, tienen algo de bueno y de bello, hasta cuando su objeto es malo y feo. Mediante este ingenioso recurso, sostiene Guyau que todo sentimiento moral es estético y *recíprocamente,* sin admitir por eso que una obra de arte de intención moral sea necesariamente bella, ni que el arte se confunda con la dirección de la vida. A pesar de la identidad del sentimiento moral con el más alto y puro sentimiento estético, el arte es cosa muy diversa de la moral. Guyau no nos explica cómo, y este es sin duda uno de los mayores vacíos de su libro, y acusa una grave contradicción en el pensamiento de su autor. Aceptadas sus premisas, habría que admitir una de dos cosas: que el arte puede ser ley y norma de vida, ó que la moral puede ser única ley del arte. No basta decir que el arte produce en nosotros una elevación moral, excitando el sentimiento de la admiración, porque esta admiración no suele pasar de ahí, resultando de todo punto estéril para la libre realización del bien, si no la ayuda otro motivo más alto.

Guyau aplica al análisis de las sensaciones estéticas el mismo método que al análisis de los sentimientos. Las sensaciones de la vista son bellas, no porque no sirvan directamente para las funciones de la vida, como supone la escuela inglesa, sino, al contrario, por el ardiente y nece-

sario estímulo que la luz ejerce sobre nuestro organismo. El oído debe sus más altas cualidades estéticas á la importancia social y simpática que tiene el sonido, como el mejor medio de comunicación entre los seres vivos. Guyau combate acerbamente la teoría de la música *inexpresiva* de Hanslick, y también la extraña aseveración de Fechner, que declara á la Música incapaz de suscitar asociaciones de ideas. Cree, como Spencer, que el canto no es más que el desarrollo del acento, y la música instrumental el desarrollo de la voz humana.

La teoría general fácilmente puede inferirse de estos postulados. Toda sensación puede adquirir carácter estético, el cual consiste en una especie de resonancia de la sensación á través de todo nuestro ser, sobre todo de nuestra inteligencia y de nuestra voluntad; en una armonía entre nuestras sensaciones, ideas y sentimientos. La emoción estética tiene generalmente por base la emoción agradable, pero no puede confundirse con ella. Lo bello consiste, no en la *tonalidad* de la sensación (esto es, en su carácter agradable ó desagradable), sino en el *timbre*, es decir, en la combinación estética de los placeres, unos dominantes, otros asociados, mezclándose á veces con dolores ó tristezas confusas, que son á modo de disonancias propias para realzar la armonía del conjunto. El germen de lo bello está, por consiguiente, en lo *agradable*, y lo agradable se reduce á la conciencia de la vida sin trabas ni obstáculos. Vivir una vida llena y fuerte, es ya

estético : vivir vida intelectual y moral, será el máximum de la belleza, y al mismo tiempo el goce supremo. Lo agradable es el núcleo luminoso; la belleza la aureola radiante. Todo foco de luz tiende á irradiar ; todo placer tiende á convertirse en placer estético. En suma : la Belleza puede definirse «una percepción ó una acción que estimula en nosotros la vida bajo sus tres formas á la vez (sensibilidad, inteligencia y voluntad), y engendra el placer por la conciencia rápida de este general estímulo». Un placer que fuera puramente sensual ó puramente intelectual, ó dependiente del mero ejercicio de la voluntad, no podría en ningún caso llamarse placer estético. Nada puede aislarse en nosotros, y todo placer verdaderamente profundo es la conciencia sorda de la armonía general, de la completa solidaridad que llamamos vida. La teoría del *juego* implica una especie de *quietismo* en el arte. Nada de lo que es parcial, nada de lo que conmueve aisladamente un órgano sin resonar hasta el fondo mismo del ser, merece verdaderamente el nombre de bello. Y precisamente el juego tiene por carácter ejercitar una facultad aislada, dejando indiferente todo el resto del ser. Si esto es arte, es un arte inferior. Las emociones verdaderamente estéticas son las que se apoderan totalmente de nuestro ser, las que aumentan la intensidad de nuestra vida. Y aquí, para completar y aclarar el pensamiento de Guyau, habría que hacer una distinción importante que él omite. El arte puede

ser *juego*, y muchas veces lo es, para el espectador: no lo es, no lo puede ser nunca para el artista. A esta luz quizá pueda resolverse la antinomia entre esta doctrina y la de Schiller.

En esta teoría de lo Bello funda Guyau su fórmula del arte. La emoción producida por el artista será mucho más viva cuando, en lugar de acudir á imágenes visuales ó auditivas de valor indiferente, trate de excitar por una parte *las sensaciones más profundas* de nuestro ser, y por otra *los sentimientos más morales y las ideas más elevadas*; en una palabra: lo inferior y lo superior de nuestra naturaleza. Será, pues, un arte muy material, muy realista en cuanto á las formas, muy espiritual en cuanto á los sentimientos y á las ideas. Rechazará todo lo frívolo, toda ficción que no sea un símbolo intelectual ó moral y no haga pensar ó sentir. Guyau (que es poeta de muy sincera y elevada inspiración, como lo muestran sus *Versos de un filósofo*) es enemigo acérrimo de las escuelas llamadas *coloristas*, de los poetas que, como Teófilo Gautier y sus discípulos, pretenden tener una paleta en vez de una lira, y se limitan á acumular sin término arabescos é imágenes indiferentes. No se ve con los ojos solos: siempre un sentimiento moral, una idea se añade á la imagen sensible. En poesía, la imagen debe ser el producto de la cooperación de todos nuestros sentidos y de todas nuestras facultades.

Por término de su sistema, concibe Guyau una síntesis futura de lo agradable y de lo be-

llo. Llegará un día en que todo placer será bello, en que toda emoción agradable será artística, porque no habrá ninguna en que no se mezclen con el elemento sensible elementos intelectuales y morales, nó habrá ninguna que pueda llamarse egoista é individual, ninguna que sea la satisfacción de un órgano determinado. El autor es de un optimismo inquebrantable: no importa que la estadística y la fisiología hagan constar la decadencia física de nuestra raza y la alteración de sus formas, cada día menos bellas y esculturales; no importa: con eso nos convertiremos en cerebro, y el sistema nervioso se acrecentará á expensas del sistema muscular, que se irá reduciendo á lo estrictamente necesario para el sostenimiento de la vida. No habrá belleza *plástica* ni *eflorescencia de la carne*; pero habrá una belleza *poética*, que consistirá en la expresión y en el movimiento, y crecerá en belleza expresiva el rostro, que es donde se refleja la vida psicológica. Desaparecerán todos esos signos fisionómicos de la fealdad, que parece que van unidos á la inferioridad intelectual y moral de las razas, verdaderos signos de *atavismo*, que sólo aisladamente pueden persistir en los individuos de las razas superiores. La belleza se irá haciendo cada vez más intelectual, será menos *estática* que la antigua, pero más *dinámica*. No se volverá á hacer la Venus de Milo ni el Hermes de Praxíteles; pero no por eso morirá la *plástica*, sino que descubrirá nuevos mundos de expresión con ayuda de la ciencia y del detalle

anatómico. No morirá la pintura, porque el color es eterno, y el sentimiento del color es uno de aquellos en que más se comprueban las leyes de la evolución, aunque no se adopten las paradojas de Hugo Magnus y otros fisiólogos. La lengua de los sonidos parece inagotable. Ciertos géneros y formas de la poesía pueden morir; pero la poesía misma es eterna, aunque no conserve las formas de la epopeya antigua ni de la tragedia francesa. Tampoco ha de temerse que el advenimiento de la democracia, produciendo una medianía universal, acabe con el arte, que es aristocrático por su naturaleza, como sostienen Renan y otros. La democracia no puede destruir las condiciones orgánicas y fisiológicas del genio en el artista, ni reducir el número de sus circunvoluciones cerebrales ó disminuir el peso de su cerebro. ¿Diremos, con Ruskin y Sully Proudhomme, que el desarrollo moderno de la industria es incompatible con el arte, y que cuanto más se perfeccionan las máquinas, más antiestéticas resultan, porque son menos *representativas de sus motores?* No, contesta Guyau; porque el valor estético de las máquinas no está en relación con su valor representativo de fuerza, sino con su mayor ó menor apariencia de *vida* y de movimiento espontáneo. ¿Diremos, con Hartmann, que el espíritu científico acabará por matar la poesía, cortando las alas á la imaginación y revelando el misterio de las cosas? Tampoco; pues, aunque la poesía aspire, lo mismo que la ciencia, á ser

una interpretación del mundo, y convengan así en cuanto á su objeto, nunca podrán sustituirse la una á la otra, porque, como dice profundamente Mathew Arnold, «jamás las interpretaciones de la ciencia nos darán el sentido íntimo de las cosas que nos dan las interpretaciones de la poesía, porque las de la ciencia se dirigen á una facultad limitada: las de la poesía al hombre entero». Todos los teoremas de la Astronomía no nos impedirán sentir la poesía de los cielos. Cada nuevo descubrimiento trae un misterio nuevo, que sustituye al misterio ya revelado: siempre habrá en la ciencia humana una sugestión eterna, fuente de eterna poesía. ¿Y qué ciencia habrá que pueda destruir el misterio metafísico, que no es sólo el misterio de las leyes incógnitas, sino el misterio de la esencia acaso incognoscible de la realidad? La poesía es, á su manera, una especie de metafísica espontánea, que adivina y presiente en fórmulas vagas lo que quizá la ciencia no formulará nunca en términos precisos. La poesía puede parecer antagónica respecto de alguna ciencia parcial y limitada; pero si fuera posible una ciencia universal y sintética, esta ciencia tendría una poesía derivada de su propia inmensidad. Guyau, evolucionista metafísico y un tanto *monista*, cree vislumbrar algo de esta futura materia poética en las concepciones darwinianas sobre las transformaciones de los seres animados, nueva especie de *metamorfóseos*, que sustituirán á los de las leyendas indias y griegas;

en las teorías del universal dinamismo; en todas las grandes hipótesis, que son como el poema y la novela de los sabios. Pero nunca el arte podrá confundirse con la pura ciencia ni caer bajo la categoría de la reflexión, perdiendo su carácter espontáneo, porque el arte es una creación, y saber no es crear. El genio instintivo é inconsciente es necesario en todas partes, aun en la ciencia, y va ligado como estímulo á todos los grandes descubrimientos. «Una misma facultad es la que hizo adivinar á Newton las leyes de los astros, y á Shakespeare las leyes psicológicas que rigen el carácter de Hamlet ó de Otelo.» Ese instinto, esa visión interior (*insight*) de que Carlyle hablaba, presiente la verdad lo mismo que la belleza, antes de tener de ellas cabal conocimiento.

La imaginación poética necesita ser excitada y fecundada por el sentimiento. ¿Será verdad, como Stuart Mill afirma en su autobiografía, que el análisis científico le mata? Guyau defiende con gran ingenio la tesis contraria, haciendo nuevas aplicaciones de la teoría evolucionista. Los sentimientos humanos, aun los más primitivos, no son invariables, sino que se transforman con los siglos, lentamente, pero de un modo continuo. De instintivos que eran, van elevándose á la conciencia y á la reflexión. Hoy sentimos la naturaleza de un modo mucho más profundo y desinteresado que los antiguos, y escuchamos por dondequiera la palpitación de la vida. El sentimiento de lo divino ha expe-

rimentado una total evolución desde Homero al cristianismo, y hoy toma mil formas diversas, desde la oración hasta el anatema. El sentimiento de patria y de ciudad se ha ido haciendo menos estrecho, y tiende á confundirse con el amor á la humanidad. La compasión es hoy más fácil de excitar, más intensa y más general que nunca: no recae ya sobre una persona determinada (Héctor, Andrómaca, Polixena), sino sobre clases y pueblos enteros, sobre toda la especie humana, y aun sobre los seres irracionales: todavía más que los dolores particulares nos conmueve el universal dolor. El amor, que fué primero sensual y luego místico, ha adquirido en el arte moderno una resonancia profunda y dolorosa, que en parte se debe á la influencia de conceptos filosóficos y metafísicos, al rechazo del idealismo y del pesimismo. Nacen de aquí la glorificación del dolor, el vértigo de la inmensidad, mil cosas desconocidas ó muy raras en la poesía erótica antigua. Esta íntima penetración de la sensibilidad por la inteligencia es una de las causas principales del progreso moral y estético. Del contacto de la inteligencia brota una sensibilidad más exquisita: en cada uno de nuestros movimientos, en cada una de nuestras sensaciones nos parece que oímos resonar la naturaleza entera, y sentimos pasar la eterna agitación de las cosas. El arte tiende á inspirarse hoy en las leyes de la naturaleza descubiertas por la ciencia, en las grandes doctrinas morales, sociales y metafísicas de nuestro siglo. En Goethe, en

Schiller, en Leopardi, se ha realizado la unión del espíritu poético y del espíritu científico y filosófico. Y en el fondo la cualidad esencial del genio poético y del genio filosófico es casi la misma: percibir (como dijo Ruskin) la universal analogía en la universal diferencia. ¿Ha de entenderse esto en el sentido de que sea lícito al poeta poner en verso las categorías de Aristóteles, ó hacer clasificaciones como los botánicos? Nunca se debe trasladar á la poesía el pensamiento abstracto ni el estilo didáctico. Shairp ha dado en este punto con la verdadera fórmula: sólo los *resultados* de la ciencia son poéticos, nunca pueden serlo sus *procedimientos* (experimentación, análisis, razonamiento inductivo y deductivo). El poeta debe *sugerir*, no *enseñar*. Para entrar en el arte la ciencia tiene que pasar de la esfera del pensamiento abstracto á la de la imaginación y el sentimiento.

No nos detendremos en el tercero y último estudio de Guyau *sobre el porvenir y las leyes de los versos*. Los principios generales acerca de la armonía y el ritmo son los mismos de Herbert Spencer, y todo lo restante de este estudio pertenece á la métrica francesa; cualquiera diría que el autor no se ha enterado de que exista ninguna otra. En cambio, para un extranjero, todas estas pendencias sobre hemistiquios, cesuras, *rimas ricas*, hiatos y otros tiquismiquis prosódicos, aplicados á versos que ni siquiera le suenan como tales, tienen un interés muy secundario, y sólo la vanidad de los franceses puede hacerles creer que esto es materia digna de tratarse en una estética

general, donde sólo deben tener cabida los grandes principios métricos. Analizar el alejandrino francés, no es, como da á entender Guyau, hacer un análisis científico del verso. Al contrario: el tomar un tipo tan aislado lleva á errores evidentes como la afirmación de que *la rima es elemento inseparable* del verso moderno. En Francia, ya lo sabemos; pero ¿nunca se le habrá ocurrido á M. Guyau abrir un libro de poesía italiana, alemana ó inglesa? Porque en cuanto á libros de otras lenguas, ya sé yo que no ha de rebajarse á leerlos un escritor tan culto, á quien debemos los españoles el finísimo obsequio de llamarnos *nación de cabeza estrecha y dura*. Procuremos mostrar que esta *estrechez* y esta *dureza* no nos lleva á ser injustos con los mismos que erigen en principio la injusticia respecto de una raza entera, y hagamos esfuerzos para comprenderlo y aprovecharlo todo [1].

[1] Guyau ha muerto el 31 de Marzo del año pasado (1888), dejando, entre otras obras que todavia no han sido impresas, un nuevo tratado de estética, *El Arte desde el punto de vista sociológico*. En él (según nos informa Fouillée, intimo amigo del autor) se propuso demostrar que «la idea sociológica está en el fondo mismo del arte, que la emoción estética más completa y elevada es una emoción de carácter social, y que el arte, aun conservando su independencia, se encuentra ligado por su esencia misma á la moral y al espíritu religioso: protestar contra toda esa literatura de *desequilibrados*, de *neurópatas*, de *decadentes*, y, en una palabra, de *insociables*, que hoy domina en Francia; y, finalmente, poner de manifiesto el carácter profundo y vital de lo bello».

Véase el interesante opúsculo de Fouillée *La Morale, l'Art et la Religion d'après M. Guyau* (1889), que llega á mis manos en el momento de corregir las pruebas de este capítulo.

VII.

Estética de Proudhon.

Ahora vamos á penetrar en un mundo enteramente distinto. Todos los estéticos hasta aquí mencionados pertenecen con diversos matices á la escuela idealista: el mismo Guyau no rechazaría esta calificación, á pesar de su fervoroso evolucionismo y de su impiedad ó *irreligión* notoria, de la cual quiere hacer la religión ó irreligión del porvenir. En filosofía es evidente que todas sus inclinaciones están de parte de un monismo inmanente y naturalista, si bien no le propone más que como hipótesis. Pero en estética casi todas sus conclusiones son adversas á las del naturalismo militante, y conservan cierto sabor de espiritualismo. Por eso, alterando algo la cronología, le hemos colocado antes de los teóricos realistas.

El primero y más antiguo de ellos es sin duda el famoso anarquista Pedro José Proudhon (1809-1865), ayer tan célebre, hoy tan olvidado.

Tal es el destino de los violentos: la duración y la eficacia de su obra suele estar en razón inversa de la fuerza malgastada para ahuecar la voz y deslumbrar á los espíritus sencillos. Aun la parte de verdad crítica, que de un modo más ó menos relativo suele ir envuelta en los dogmatismos más absurdos, y es en el fondo la única razón de que tales dogmatismos puedan

subsistir ni un solo momento, no basta á cubrir la parte de charlatanería y de sofisma con que se asegura el éxito escandaloso de un día, á trueque de las esperanzas de más alta gloria. Proudhon es de ayer, y ¿quién lee ya á Proudhon, aun en las materias económicas, cuanto más en las filosóficas, religiosas y artísticas [1]? Y, sin embargo, por los años de 1848, y aun bastante más acá, Proudhon era para los unos un redentor, para los otros un Anticristo, para todos una pesadilla constante. Era el anarquista por excelencia, el enemigo personal de la propiedad y de los propietarios [2], y además una especie de teólogo del diablo, un maniqueo de nuevo cuño, que con sus apóstrofes y epifonemas contra Dios, reforzados con otras figuras retóricas del gusto más declamatorio y perverso, traía metidas en un puño á las gentes pacíficas y timoratas, haciéndoles creer en la inminente proximidad del fin del mundo, consecuencia natural de las predicaciones de semejante energúmeno.

Hoy de Proudhon quedan dos cosas: el escri-

1 Acerca de Proudhon, véase el libro de Sainte-Beuve: *Proudhon, sa vie et sa correspondance, 1838-1848* (Paris, 1872). Es lástima que comprenda sólo una mitad escasa de la vida del grande agitador.

2 Esto se creía entonces, conforme á la manía de querer encerrar todo el pensamiento de un hombre en fórmulas compendiosas que casi siempre resultan inexactas. Por lo demás, sabe todo el que haya leído sus escritos económicos que lo que rechaza y condena Proudhon, no es tanto el principio abstracto de la propiedad, como la actual forma y organización de ella.

tor apasionado y vehemente, y el crítico acerado y justiciero de las fáciles y egoistas vulgaridades que el liberalismo individualista se atrevió á llamar ciencia económica, verdadera ciencia de síndicos municipales y de tenderos de comestibles, aunque no lleguemos á llamarla, como Proudhon, *teoría del robo y de la miseria*. Pero así como la parte dogmática de los libros de filosofía social que Proudhon compuso ha entrado ya en la biblioteca de las *utopías* más ó menos curiosas y amenas, así, y todavía con más razón, ha ido descendiendo su crédito de metafísico y pensador, hasta el punto de andar hoy por los suelos. Ravaisson le niega hasta el nombre de filósofo, porque «nunca fué capaz de discernir lo verdadero de lo falso, ni de enlazar metódicamente sus ideas», y sólo le concede talento literario y audacia singular en la paradoja. El neokantiano Renouvier le presenta como un sofista que «se pasó la vida jugando insolentemente con las ideas ante un público estupefacto, y murió sin haber alcanzado verdadera madurez de espíritu». Por otra parte, los socialistas *de la cátedra* le desdeñan, fundados en que sabía poco y lo sacaba todo de quicio: los anarquistas y nihilistas le encuentran retórico, anticuado y hasta conservador á su manera: para los positivistas es un hegeliano vergonzante; en suma: nadie le conserva estimación ni cariño, fuera de nuestro Pi y Margall, que le interpreta libremente; y quizá de algunos violentos de la extrema izquierda ultramontana, que en el fondo

de sus almas sienten cierta cariñosa debilidad por estos redactores de apocalipsis satánicos y de filosofías endiabladas que, á fuerza de serlo tanto, han de traer, según ellos, la reacción apetecida, de la cual Proudhon y sus similares vienen á ser por tal camino extrañísimos profetas.

Por nuestra parte, no pretendemos atenuar en lo más mínimo el duro juicio que la posteridad formula sobre la obra científica de Proudhon; pero quizá haya un extremo de rigor en calificarle de sofista, entendida esta palabra en su actual y denigrante sentido. La sofistería de Proudhon está en los procedimientos polémicos, en el continuo alarde de una dialéctica ostentosa, pero no en el fondo de su pensamiento, que, lejos de ser tornadizo y de mil fases como el de los sofistas, tuvo siempre inflexible unidad de aspiraciones sociales. Proudhon, hombre austero en sus costumbres y honrado á su manera, nunca obedeció á los motivos de baja ley que suelen engendrar las concepciones sofísticas, sino que procedió siempre como un fanático de buena fe, aspirando á realizar, por medio de la Revolución, su ideal de justicia. La endeblez filosófica de sus libros nace principalmente de no haber filosofado nunca Proudhon por amor á la filosofía misma, sino por necesidades de su polémica, en la cual empleaba, como armas más ó menos hábilmente manejadas, una porción de ideas filosóficas de muy distintos orígenes, sin cuidarse mucho de su concordan-

cia ni de su valor intrínseco. En filosofía, Proudhon es un aventurero, incapaz de razonar seriamente sobre un problema de metafísica, cuando no ve la inmediata aplicación moral ó económica. De aquí dependen sus contradicciones y lo abigarrado de su cultura filosófica, en que se mezclan de un modo harto confuso el sensualismo del siglo XVIII, primera educación suya, algunos vislumbres de la crítica kantiana, en que le inició su amigo Tissot, profesor de Dijon, y algunas fórmulas hegelianas, que debió á otro amigo suyo, Carlos Grun, y de las cuales hizo aplicación inmediata en el *Sistema de las contradicciones económicas*. Estas fórmulas dan á las obras de Proudhon cierto barniz de hegelianismo, más aparente que real, puesto que, rigurosamente hablando, Proudhon, á pesar de su vigoroso talento y su rapidez de comprensión, nunca llegó á penetrar en los arcanos de la dialéctica hegeliana, por la sencilla razón de que nunca leyó á Hegel, contentándose con ciertas consecuencias extremas, bastante análogas á las que sacaban por el mismo tiempo en Alemania Ruge, Feuerbach y los demás sectarios de la izquierda, verdaderos herejes ó disidentes dentro de la escuela.

Una de las partes de la enciclopedia hegeliana que parece haber ignorado Proudhon completamente, y eso que pudo leerla traducida ó arreglada por Bénard, es la Estética. Proudhon, escritor de temperamento, escritor original y firme, enérgico y arrogante, tenía, sin embar-

go, muy poco ó nada de artista y menos de crítico de arte. Por otro lado, la continua preocupación del fin social, y aquella especie de ascetismo descamisado y demagógico que él profesaba, le inducían á mirar el arte y la poesía como vanidades corruptoras, como insolentes frivolidades aristocráticas, que sólo sirven para adormecer al pueblo ó para insultar su miseria. De este modo, como los extremos se tocan, venía á ser Proudhon, en sus relaciones con el arte, una especie de Jungmann ó de abate Gaume vuelto del revés y traducido brutalmente al lenguaje de los clubs y de las tabernas socialistas. De las poesías amatorias, aunque fuesen honestas, decía que no eran más que *fornicación* y *podredumbre*. En su obra magna *De la justicia en la Revolución y en la Iglesia* (que hizo en su tiempo el efecto de un cartucho de dinamita), hay un capítulo entero de insolencias contra los literatos y los artistas, cuya vida egoista y viciosa, divorciada de todos los grandes intereses revolucionarios, es para Proudhon compendio y cifra de todas las abominaciones.

Sin esta clave, no sería fácil entender la estética proudhoniana, y además ha de tenerse en cuenta que Proudhon, radical hasta la demencia en otras cosas, era en literatura conservador y clásico, partidario de Boileau y de la escuela del sentido común. En cuanto á las artes plásticas, profesaba un realismo *sui generis*, cuyos fundamentos se hallan expuestos en el curioso libro póstumo que se intitula *Del principio del Arte y*

de su función social[1], título ya por sí sólo bastante expresivo, y que indica todo menos un propósito de estética pura.

Los gérmenes de este libro puede decirse que estaban arrojados ya, desde 1858, en el tratado de *La Justicia*, cuya síntesis, formulada por el mismo autor en carta al príncipe Napoleón[2], era que « así como la antigua sociedad de derecho divino constituía un todo orgánico en política, economía política, derecho, moral, metafísica, *estética*, así también la Revolución, que es la afirmación *contradictoria* de esta sociedad, debe organizarse totalmente en cada una de estas categorías ».

Para preparar, por su parte, este futuro organismo, Proudhon, «filósofo demasiado próximo á los ciegos elementos naturales que habían entrado en su temperamento de atleta» (como dice muy exactamente Sainte-Beuve, que no se le parecía en nada, y que, por lo mismo, le comprendió muy á fondo); Proudhon, á quien la belleza literaria *hacía bostezar* (según él propio confiesa en una carta)[3], y que sentía tentaciones irresistibles de *mandar al infierno la literatura*, «cuya edad de oro pertenece á otros tiempos en que el hombre, por lo mismo que sabía poco, hablaba mucho, y cuanto menos razonaba, más y mejor cantaba, atur-

1 *Du Principe de l'Art et de sa destination sociale*: 1875, París, Lacroix et C^e^.

2 Vide Sainte-Beuve, páginas 331-2.

3 Ídem, pág. 51, nota.

diéndose con sus propios gorjeos»; Proudhon, verdadero iconoclasta del talento y del genio, «nombres funestos engendradores de esclavos, innoble rapiña ejercida sobre el producto del trabajador» [1], empezó por enamorarse de las obras de un mediano pintor, Gustavo Courbet, que allá por los años de 1863 se había hecho famoso por ciertas audacias de grosero naturalismo, más olvidadas hoy que sus actos posteriores como individuo de la *Commune* parisiense. Esta especie de realismo pictórico que antecedió en bastantes años al realismo literario de Zola y sus secuaces, es el texto clásico que Proudhon quiere ilustrar con sus comentarios. *Los Aldeanos de Flagey ó la vuelta de la feria*, *El Entierro en Ornans*, *La Bañista*, *Los Picapedreros*, *Las Señoritas del departamento del Sena*, y sobre todo el cuadro anticlerical de *La Vuelta de la Conferencia*, que el jurado de la Exposición de 1863 excluyó de su catálogo y de la exhibición pública, son las tablas de la nueva ley artística. Courbet es el redentor, el Mesías del arte *social*, y Proudhon es su profeta, que viene á maldecir en su nombre «eso que llaman mundo del arte, turba de libertinos y de parásitos, ministros de corrupción, profesores de lujuria, agentes de prostitución». No le importa ser totalmente extraño á la teoría y á la práctica de las artes, «no haber leído siquiera lo que escribieron Winckelmann, Lessing y Goethe». Mejor: de este modo no

[1] *Lettre à M. Considérant.*

tendrá *perturbado el espíritu por las ilusiones del arte*, y podrá «formarse *una idea teórica de él*, determinar sus funciones, juzgar sus obras y referirlas al sentido común». Ama en cierto modo las producciones del arte, «como un bárbaro ama lo que le parece bello, lo que brilla, lo que halaga su fantasía, su corazón y sus sentidos: como los niños aman las estampas». Y aun declarándose totalmente inepto para apreciar la habilidad de mano, la dificultad vencida, la ciencia de los medios y de los procedimientos, pretende que la muchedumbre tiene el derecho de imponer su gusto y su voluntad á los artistas y de rechazar todo lo que no comprende. «Por lo que toca á la idea y al sentimiento, todos somos igualmente artistas». Siendo espontánea la educación estética, toda autoridad en este punto es inadmisible; toda autoridad, excepto la de los que no son artistas; por ejemplo, la de Proudhon, que dice de sí mismo: «No sé lo que es la intuición estética; carezco de ese sentimiento instintivo que hace declarar en el primer momento que una cosa es bella ó no: nunca llego sino por reflexión y análisis á la apreciación de la Belleza».

Lo que será una estética escrita con tal criterio, puede cualquiera adivinarlo, aun sin haber pasado los ojos por el libro. Para Proudhon, la cuestión de gusto estará siempre subordinada á lo que él llama *idea*, es decir, al pensamiento de reforma social. Es cierto que admite (aun jactándose de no poseerla) una facultad estética

independiente, un cierto sentimiento, «una vibración ó resonancia del alma en presencia de ciertas cosas, ó más bien de ciertas apariencias, que ella reputa bellas ú horribles, sublimes ó innobles». Es cierto que afirma la objetividad de la belleza como cualidad positiva de las cosas, y refuta con buenas razones á los metafísicos ultraidealistas que han confundido la facultad de apercepción con la facultad de creación. Pero también es dogma proudhoniano, una y mil veces repetido, que la sensibilidad estética está en razón inversa del espíritu filosófico; que los enamorados del ideal, sean ó no artistas, son los más frágiles de todos los humanos, porque en ellos el culto místico y vago de la belleza sustituye á la ley severa, precisa é imperativa de la moral, y que, en suma, haciendo mucho favor al arte, se le puede admitir en la democracia futura como «una facultad más femenina que viril, nacida para la obediencia, y cuyo desarrollo debe ir escrupulosamente subordinado al desarrollo jurídico y científico de la especie».

Esta lamentable preocupación del *fin jurídico y económico* vicia desde la raíz toda la estética de Proudhon, y puede servir de escarmiento á otras estéticas que en el fondo son idénticas, aunque parezcan venir del polo contrario. Si bien se reflexiona, lo que sirve de base á la estética de Proudhon no es una teoría amplia y fecunda de la realidad, sino un estrecho y falso idealismo. El apologista de los cuadros de Courbet concede al artista la facultad de mejo-

rar, de corregir, de embellecer y acrecentar las cosas, y también la de disminuirlas y deformarlas; en suma: la de cambiar las proporciones, continuando la obra de la naturaleza en una escala infinita de tonos y de figuras. La expresión artística es siempre para él *aumentativa* ó *diminutiva*, *laudatoria* ó *depreciativa*, nunca adecuada y exacta. La materia artística debe ser expresada, no conforme á las reglas de la observación científica, sino de un modo ajustado á las reglas del *ideal*. «El arte es una representación idealista de la naturaleza y de nosotros mismos, encaminada á la perfección física y moral de nuestra especie.»

El realismo, de Proudhon, nace, pues, no de su concepción abstracta del arte, que es idealista, sino de la realización inmediata y directa que se empeña en dar á esta concepción fuera del mundo del arte. De los antiguos teólogos se dijo, y á la verdad con poca justicia, que no habían cultivado la filosofía sino como criada ó sierva de la Teología (*ancilla Theologiae*). Nunca entendió Proudhon el arte y la filosofía sino como esclavos misérrimos de su *Teoría de la miseria*, de sus *Contradicciones económicas*, de sus antinomias sociales, de su enérgica reivindicación de los derechos del proletariado. El artista era, á sus ojos, un auxiliar, un elemento poco menos que mecánico en la creación del nuevo mundo social, un elemento quizá inferior al de la industria. Cuando el arte no se resigna á tal ser-

vidumbre, no es más que *débauche de cœur et dissolution d'esprit*. El *arte por el arte* es «el principio del pecado, el origen de toda servidumbre, la fuente emponzoñada de donde manan todas las abominaciones y fornicaciones de la tierra.... El arte por el arte, es decir, el verso por el verso, el estilo por el estilo, la forma por la forma, la fantasía por la fantasía, todos esos gusanos que roen nuestra época, como si estuviese infectada de piojos *(sic)*, son el refinamiento del vicio, la quinta esencia del mal. Trasladado esto á la religión y á la moral, se llama misticismo, idealismo, quietismo, romanticismo, disposición contemplativa en que el orgullo más sutil se une á la más profunda impureza [1]». Todo esto podrá ser mucha verdad.... metafísica; pero Proudhon, con su habitual y honrada franqueza, que no teme ni esquiva las contradicciones, se ha respondido á sí mismo pocas páginas más adelante [2]: «Contra la Belleza es vana toda protesta del pensamiento filosófico ó del pensamiento realista: la dialéctica nada puede contra el ideal; sean cuales fueren las reservas que nos imponen la razón y la moral, la belleza nos atrae y se apodera de nosotros; podemos, con virtud feroz, rehusarle nuestros homenajes, pero siempre continuaremos siendo sus amantes desdeñados». ¿Quién sabe si en estos *desdenes* encontraríamos la clave (no confesada por ingenios menos viriles que

1 Páginas 46 y 47 del libro de Proudhon sobre el Arte.
2 Pág. 57.

Proudhon) de muchos anatemas contra el arte puro, ni logrado ni entendido siquiera por los que blasfeman de él?

Fuera de estas veleidades, que por otra parte son raras en su libro, Proudhon, el satánico y anarquista Proudhon, enseña, como el más trivial fabulista, que «el arte, en su universalidad, poesía, estatuaria, pintura, música, novela, historia, elocuencia, comedia, tragedia, no tiene más misión que exhortarnos á la virtud y apartarnos del vicio». De donde se infiere, y es el mismo autor quien saca las consecuencias, que en toda obra de arte se ha de considerar, en primer término, el *fin práctico*, y en segundo lugar, la ejecución; se ha de atender á los efectos antes que á los medios, al contenido más bien que al continente, al pensamiento mucho más que á la realización. Sólo por tal camino será el arte facultad ó función, forma de vida, parte integrante de la existencia: de otro modo es vanidad superflua é ilusoria. «Nosotros, socialistas y revolucionarios (exclama Proudhon), tenemos por ideales el derecho y la verdad; si los artistas y los escritores de estilo no saben darnos esto, ¡atrás los artistas! Si se ponen al servicio del lujo, de la corrupción, de la ociosidad, no queremos artes; si para el arte son indispensables la aristocracia, el pontificado y la majestad real, proscribiremos para siempre el arte y los artistas.» Todo arte que alardee de libertad, de independencia, de genio, de ideal, de revelación, de

inspiración, de fantasía (es decir, de ser arte), será, según la estética de Proudhon, un arte irracional, quimérico é inmoral, condenado á ponerse al servicio del idealismo religioso, del iluminismo, del fanatismo, del quietismo ó del epicureismo. El ciudadano de la república ideal de Proudhon, el demagogo pitagórico y espartano que él sueña, debe huir, como de la peste, de semejantes abominaciones inventadas por los tiranos, y extasiarse con los cuadros de Courbet, que representan la escuela crítica, «es decir, humanitaria, filosófica, analítica, sintética, democrática y progresista». «Su obra (añade Proudhon) coincide con la *Filosofía Positiva* de Augusto Comte, con la *Metafísica Positiva* de Vacherot, con mis propias teorías del *Derecho Humano* y de la *Justicia Inmanente*, que anuncian el exterminio de los capitalistas y la soberanía de los productores; con la frenología de Gall y de Spurzheim, con la fisiognomía de Lavater [1].»

Con tales pesadillas en la cabeza, y además con una ignorancia histórica tan crasa, que le hace increpar con énfasis á Rafael porque en el cuadro de la *Escuela de Atenas* no puso, en vez de Aristóteles, Platón, Euclides ó Zenón, á Corpérnico, Keplero, Galileo y Giordano Bruno, como si el pintor de Urbino hubiese podido conocer, á no ser por don de profecía, á

[1] Que era ciertamente una novedad estupenda en 1863, cuando pintaba Courbet y escribía Proudhon su tratado. No tenía más que un siglo.

ninguno de estos personajes, penetra Proudhon en los Museos, como pudiera un cíclope armado de su formidable martillo y atezado todavía por los humos de la fragua. Los mármoles antiguos, la misma Venus de Milo, no le infunden más que *pensamientos impuros*; pero su castidad inmaculada, su *misoginismo*, encuentra un remedio para preservar á los jóvenes del contagio *pornocrático*, é infundirles horror y aversión hacia la carne pecadora, y el remedio consiste (¿habrá que decirlo?) en poner á las estatuas una llaga sifilítica. ¡Esto es lo que Proudhon llama *sustituir el idealismo de la forma por el idealismo de la idea!* En cuanto al ideal religioso, aunque Proudhon no sea insensible á las maravillas del arte cristiano, como lo prueban algunas consideraciones sobre la arquitectura gótica, y una asombrosa página sobre el *Dies Irae*[1], aunque no niegue tampoco las excelencias del arte del Renacimiento y se enamore de las Vírgenes y de las Santas de Rafael más que de las Diosas antiguas, el Cristo que él desea no es «un Cristo místico á la manera de Leonardo de Vinci, de Rafael ó de Miguel Ángel, ni mucho menos á la manera de M. Renan, sino un Cristo revolucionario, del temple de Danton y Mirabeau». Transcribimos sin comentarios estas espantosas blasfemias, que todavía dicen más contra el gusto que contra la razón de su autor.

En suma: el arte que ha dominado en Europa desde el Renacimiento acá es, en el bárbaro esti-

[1] Págs. 69 á 71.

lo de Proudhon, un *carnaval de mitología y catolicismo*, un «arte vampiro que cayó sobre Europa al mismo tiempo que la *sífilis*, y que no desaparecerá sino con ella». No hay más excepción que la pintura holandesa, que tiene la ventaja de «representar la vida laica y vulgar, con sus triviales ocupaciones, sin ídolos ni símbolos, ni nobleza ni monacato; en una palabra: la humanidad industriosa, sabia y positiva, un realismo que trabaja en la perfección física y moral de nuestra especie, no por medio de obscuros jeroglíficos, figuras eróticas ó inútiles espiritualismos, sino por inteligentes y vivas representaciones de nosotros mismos....»; es decir, de nosotros mismos, sin espiritualismo ni nobleza. «¡Pluguiese á Dios (exclama en un pasaje célebre) que Lutero hubiese exterminado á los Rafaeles, á los Miguel Angel y á todos los ornamentadores de palacios y de iglesias!» Rembrandt es, á los ojos de Proudhon, el Lutero de la Pintura, el reformador del arte, el fundador de una estética nueva, única que convenia á la Holanda reformada y republicana. «Su gloria sobrepuja en cien codos á la de Rafael.» La pintura más concreta y más realista en apariencia puede despertar un sentimiento estético más poderoso, sugerir un ideal más elevado que la pintura más idealista de mano del mejor maestro. Al arte místico que se envuelve en vagas supersticiones; al arte mitológico que resucita antiguos símbolos; al arte aristocrático; al arte excepcional, consagr únicamente á la glorificación de los domina

de la especie humana; al arte de los Papas y de los Reyes, de los Dioses y de los Héroes; á la pintura mistagógica, teológica, mitológica y alegórica, debe sustituir la «escuela humanitaria, racional, progresiva y definitiva», que copia la animación de la vida presente.

Proudhon admira á Shakespeare, pero no precisamente por sus excelencias artísticas, sino porque «al lado de los príncipes culpables ha puesto en escena á las clases inferiores de la sociedad, expresando por sus bocas innobles los pensamientos más profundos». «El arte que en un sepulturero acierta á encontrar un medio estético y hacer surgir un ideal, es diez veces más poderoso que el que necesita cabezas olímpicas.»

Pero Proudhon, en medio de su frenesí revolucionario y nivelador, en medio de su ignorancia artística y de la grosería plebeya, y á veces hedionda, de su estilo, suele acertar en la crítica negativa, y decir de vez en cuando solemnísimas verdades á los artistas y á los críticos. Estas enseñanzas conviene recogerlas, por lo mismo que están en un libro de doctrina absurda, de mal gusto y de mala fama; libro que no ha llegado al público elegante; que no ha penetrado en las Academias ni en los *estudios*, y que despide en todas sus páginas un olor á petróleo, sobremanera pestilente.

Ante todo hay que advertir que Proudhon no se entusiasma con el arte ni con la literatura que inspiró la Revolución francesa. Todo eso lo encuentra pedantesco, torpe y declamatorio. «Nun-

ca fué más falso el gusto, la elocuencia menos natural, más nula la inspiración artística y literaria, más enfático y vacío el estilo.» Tampoco la fórmula romántica, incompleta, y en parte anacrónica, satisface las aspiraciones de Proudhon, que quisiera arrojar al fuego toda esa literatura el día del triunfo de la revolución social, y que sueña en sus momentos lúcidos con un arte más universal y más elevado, afirmando con alto sentido la unidad de todas las manifestaciones de lo Bello, la «catolicidad ó universalidad del gusto y del arte». Y esta *catolicidad* se extiende, no sólo á las manifestaciones actuales y posibles del arte, sino á todas las manifestaciones pasadas, porque la humanidad no puede renegar de ninguna de éllas, y su hacienda se compone del producto de todas las generaciones concurriendo al mismo fin, sin que pueda jactarse ningún siglo de haber recorrido él solo la infinita esfera del ideal, el cual de suyo es inagotable, puesto que jamás encontrará nuestra facultad estética su plena y entera satisfacción en la contemplación de las formas ni en la posesión de la belleza. De donde se infiere que hay grados y especies en el ideal, según las épocas, las civilizaciones, las creencias, las lenguas y las razas; pero que esta aparente diversidad debe resolverse en una síntesis, por virtud de la cual el artista completo no puede ser ya, ni clásico, ni romántico, ni hombre del Renacimiento, ni de la Edad Medi ni de Grecia, sino que la palma ha de reservar

para aquel que, sabiendo combinar todos los elementos y los datos del arte, todas las concepciones del ideal, y haciéndose superior á la tradición sin despreciarla, acierte á ser, mejor que otro alguno, artista de su país y de su tiempo. ¿Por qué fatalidad no se ha mantenido Proudhon en todo lo restante de su libro, fiel al espíritu amplio y generoso que campea en esta bellísima página? Porque le extravía y le ciega, como á tantos otros, el fantasma del arte *docente*; porque cree de buena fe que el fin supremo del arte no es la belleza, sino la *justicia*. Este solo error basta para viciar todo el sistema, para arrastrar al autor á los juicios más intolerantes y más desatinados, al desprecio de artistas como Ingres, Eugenio Delacroix y Leopoldo Robert (calificados de *confusos* é *irracionales*), y al eterno é insoportable estribillo de la glorificación de Courbet. Pero en medio de todo esto hay relámpagos de alta crítica, sentencias inolvidables, dichas con aquella arrogante y musculosa elocuencia de Proudhon. «Nada me irrita tanto como la mentira en el arte; precisamente porque el arte es una idealización, la idea del artista debe ser de una verdad escrupulosa.» «Los artistas modernos, que continúan trabajando sobre el ideal antiguo, sin tener el sentimiento de este ideal, han perdido además el poder de *colectividad*, que dió tanta fuerza y tanta elevación á los artistas anteriores.» «La pintura llamada de historia es un género secundario; nó puede ser verdadera con verdad

positiva, sino con verdad hipotética; es decoración, ilustración, arqueología; puede tener su agrado y su utilidad pedagógica, pero resulta siempre muy inferior al destino verdadero del arte.» Esta idea de la *sinceridad* en el arte, briosamente profesada, es lo único que da algún valor á la informe rapsodia de Proudhon, y la hace no merecedora de total olvido en la historia de la Estética francesa, donde raras veces el acento personal ha resonado tan franco y enérgico.

VIII.

Estética de Taine.

Pero si Proudhon, á pesar de sus genialidades felices, no merece en rigor el nombre de crítico de artes, nadie osará disputar este título al grande escritor H. Taine, el prosista de más nervio y más espléndida brillantez de color que actualmente posee la lengua francesa [1]. Apreciar á Taine en la poderosa unidad de su genio y en la extraordinaria variedad de sus manifestaciones, no es empresa para breves líneas, y

[1] Acerca de Taine pueden leerse, entre otros estudios críticos: Sainte-Beuve (*Causeries de Lundi*, t. XIII, pág. 249, y *Nouveaux Lundis*, t. VIII, pág. 66); Caro (*L'Idée de Dieu et ses nouveaux critiques*, cap. IV, *La Renaissance du Naturalisme*); E. Schérer (*Études sur la littérature contemporaine*, tomos IV, VI y VII); E. Montégut (*Essais sur la littérature anglaise*, pá na 55), etc.

además el plan de esta Introducción nos obliga á dividir en dos grupos sus trabajos estéticos, dando aquí razón solamente de los que se refieren á la teoría general de las artes, y reservando los de crítica literaria para una sección posterior. Pero no es posible olvidar que unos y otros se enlazan en el pensamiento de Taine con una concepción general, filosófica é histórica, del mundo y de la vida: concepción mecánico naturalista al principio, como es de ver en el libro de *Los Filósofos clásicos* y en el estudio sobre Stuart Mill, y modificada luego con sentido cada vez más metafísico en sus obras posteriores. Toda la *Historia de la literatura inglesa*, que pertenece á su primera manera, y es lo más perfecto de ella, está basada sobre un corto número de ideas generales, que el autor expone con extraordinaria lucidez en su preámbulo. Los documentos históricos son indicios por medio de los cuales hay que reconstruir el individuo visible. El hombre corpóreo y visible no es más que otro indicio para llegar al hombre interno é invisible. Los estados y las operaciones de este hombre invisible é interno tienen por causa ciertas maneras generales de pensar y de sentir. Estas formas generales de pensamiento y sentimiento están determinadas por tres fuerzas primordiales: la *raza*, el *medio*, el *momento*. La historia se convierte de este modo en un problema de mecánica psicológica, donde hay que considerar la comunidad de los elementos, la composición de los grupos,

la *ley de las dependencias mutuas* y la *de las influencias proporcionales*. El problema que Taine se propone es el siguiente : « Dada una literatura, una filosofía, una sociedad, un arte, una clase de artes, ¿cuál es el estado moral que la produce, y cuáles son las condiciones de raza, de momento y de medio más adecuadas para producir ese estado moral? » La historia artística, lo mismo que toda historia, es, por consiguiente, un caso de psicología, pero de psicología determinista ó fatalista. Así, por ejemplo, en la *Historia de la literatura inglesa* quiere explicarnos Taine « el mecanismo interior por medio del cual el sajón bárbaro llegó á convertirse en el inglés actual ».

En sus primeros tiempos, Taine hacía alarde de un mecanismo inflexible y de un nominalismo intransigente : « No hay substancias ni fuerzas, sino solamente hechos y leyes »; « todo el esfuerzo de la ciencia consiste en añadir ó ligar un hecho á otro hecho »; « no hay definiciones de cosas, sino definiciones de nombres »; « los axiomas no son más que *experiencias* de cierta clase »; « la virtud y el vicio son productos como el vitriolo y el azúcar »; « todo objeto es un grupo, y todo empleo del pensamiento humano es la reproducción del grupo »; « las entidades se van, las mónadas se evaporan, los seres inmateriales se refugian en el mundo de los silphos y de los gnomos; la materia ha dejado de ser una apariencia, las ciencias de observación reconquistan su dignidad, las fuerzas no son

más que *cualidades derivadas de relaciones necesarias*; la naturaleza se nos muestra como un conjunto de hechos observables, cuya agrupación constituye las substancias, cuyas relaciones son las fuerzas».

Todas estas proposiciones, tomadas sin particular elección de los primeros libros de Taine, especialmente de su violenta diatriba contra la escuela ecléctica, prueban las afinidades de su doctrina con el positivismo, y aun con el nominalismo ó empirismo tradicional, que por una ley lógica viene á parar en consecuencias análogas á las del sistema antípoda suyo, á las del idealismo berkeleyano. En la primera educación filosófica de Taine entró por mucho el sensualismo de Condillac, cuyo crédito ha pretendido restablecer, ensalzando con desmedidos elogios su *Lógica,* su *Gramática* y su *Lengua de los Cálculos,* y dándose por continuador del método analítico y de la escuela ideológica, que es para él la única filosofía francesa. Pero era absolutamente imposible que un *normalista* de 1850 como Taine, nutrido con la medula de león de los fuertes estudios metafísicos, conocedor de Espinosa y de Kant y de Hegel, y conocedor además de todo el proceso moderno de las ciencias de observación, pudiera reducirse, á pesar de sus terminantes declaraciones, á ser analista al modo de Condillac ó Destutt-Tracy, ni psicólogo al modo de Stendhal. Así es que en su estudio sobre el Positivismo inglés, ó más bien sobre la *Lógica* de Stuart-Mill, y luego en su libro *sobre la inteli-*

gencia, modificó bastante su punto de vista psicológico, y aun se puso á dos dedos de la Metafísica, mediante su ingeniosa teoría de la abstracción, « facultad magnífica, fuente del lenguaje, intérprete de la naturaleza, madre de las religiones y de la filosofía, y única distinción verdadera que separa al hombre del bruto y á los grandes hombres de los pequeños». Contra el empirismo de Stuart-Mill, contra su filosofía puramente inductiva, defiende Taine el *axioma de las causas*, ó sea el principio de causalidad, entendiéndole á su manera, poniéndole en los fenómenos mismos, y no fuera de ellos ni sobre ellos, pero afirmando su carácter universal como ley generadora de la cual se deducen los demás hechos. « Así, de la ley de la atracción se derivan todos los fenómenos de la gravedad; de la ley de las ondulaciones se derivan todos los fenómenos de la luz; de la existencia del tipo se derivan todas las funciones del animal; de la facultad dominante en un pueblo se derivan todas sus instituciones y todos los acontecimientos de su historia. El objeto final de la ciencia es la ley suprema, y el que pudiera penetrar en su seno vería correr, como de un manantial perenne, por canales distintos y ramificados, el torrente eterno de los acontecimientos y el mar infinito de las cosas. Así sentimos engendrarse en nosotros la noción de Naturaleza. Por medio de esta jerarquía de necesidades el mundo forma un ser único é indivisible, y todos los seres son s miembros. »

Resulta de todo lo expuesto que si por un lado el pensamiento filosófico de Taine propende al empirismo de la escuela positivista inglesa y aun al materialismo del siglo XVIII, por otro su genio metafísico (innegable aunque no sea de primer orden), y más aún el asiduo cultivo de las ciencias morales y estéticas, que no han permitido que se apague nunca en su mente la luz del ideal, han sostenido en él constantemente una aspiración metafísica que cada día se va precisando más y desprendiéndose de las vagas fórmulas de cierto naturalismo panteista al modo de Goethe, que parece haber sido él verdadero fondo de su filosofía y de su crítica durante los mismos años en que hacía gala de condillaquismo.

Por otra parte (aunque la observación no sea enteramente nueva), nunca ha de perderse de vista que en Taine ha habido siempre dos personalidades distintas, que rara vez han vivido en concordia y que han solido estorbarse mutuamente. Es la una el lógico intratable, apasionado de la línea recta, erizado de fórmulas y de abstracciones, en las cuales pretende encajar violentamente los hechos, deformándolos á veces mediante cierto mecanismo de artificiosa y aparente rigidez. El otro es el Taine que todos conocemos y admiramos; el crítico inspirador y *sugestivo*, el artista que con sus descripciones vuelve á crear las obras de arte, y les da en ocasiones vida más intensa y duradera que la que lograron de su primer artífice; el paisajista asombroso para

quien no han sido inefables las más tenues y sutiles impresiones de las rocas pirenaicas, ni del cielo de Italia, ni de las brumas holandesas, ni del húmedo suelo de Inglaterra; el espíritu agudo y flexible que por raro privilegio ha logrado hacerse contemporáneo de los más diversos estados del alma humana, desde los más primitivos hasta los más refinados, desde los cantos de la barbarie anglo-sajona hasta *La Princesa de Cleves* y las elegancias del *antiguo régimen*; el psicólogo práctico que ha ahondado en almas tan distintas como las de Tito Livio y Lafontaine, Shakespeare y Milton, Saint-Simon y Byron, Racine y Balzac; el que ha convertido los libros de historia y de crítica en verdaderos poemas dramáticos ó novelescos, donde la vida hierve más densa y palpitante que en la mayor parte de las novelas y de los dramas modernos; el que en los grandes cuadros de época y en los retratos de escritores y de políticos ha sostenido y ganado mil veces la batalla de la pluma contra el pincel. De este último Taine somos apasionados, como lo es toda la juventud de nuestros días, aun reconociendo sus defectos indudables, que nacen en parte de un abuso de fuerza, y en parte también del empeño desordenado de *hacer efecto* que á todos los franceses aqueja, aun á los que parecen más dueños de sí y más emancipados de la general servidumbre. Tales defectos (que se reducen al abuso de color, á la intemperancia pintoresca, á la acumulación fatigosa de rasgos igualme

brillantes, pero no todos igualmente expresivos; á la ausencia de sobriedad, al entusiasmo ficticio y puramente literario, entusiasmo de cabeza cuando el corazón permanece frío; á la inundación de luz sin calor, á la violencia sistemática, á la brutalidad refinada) constituyen un tipo literario único, que pudiéramos definir «materialismo de dicción, donde cada palabra quiere ser una imagen y producir sensaciones de carne y de sangre». Exorbitancias de forma bien excusadas en un autor que cuando quiere sabe alcanzar las supremas delicadezas, las cuales parece que en boca de los fuertes adquieren más íntimo encanto.

Las ideas estéticas de Taine se hallan esparcidas en todos sus libros, lo mismo en la tesis doctoral sobre *Lafontaine y sus fábulas*, que en la *Historia de la literatura inglesa*; lo mismo en el *Viaje á Italia*, que en los dos volúmenes de *Ensayos de crítica y de historia*, donde se admiran algunas de sus páginas más perfectas. Pero el libro que con más ilación y de un modo más sistemático expone su concepto general de la belleza artística, es su *Filosofía del Arte* [1], extracto ó resumen de un curso dado por Taine en la Escuela de Bellas Artes. Este curso (según declara su autor), si se imprimiera íntegro, ocuparía diez abultados volúmenes. La indiferencia gene-

[1] *Philosophie de l'Art, par H. Taine, de l'Académie Française, ...isième édition*. (Paris, Hachette, 1881; 2 tomos 8.º) En este ...ro están refundidos los cinco que anteriormente habían apa...ido en la pequeña *Bibliothèque de Philosophie contemporaine*.

ral que en Francia reina respecto de estas nobles especulaciones de estética pura ha retraído á Taine (con ser escritor tan popular y universalmente admirado) de publicar totalmente la que quizá hubiera sido la obra maestra entre las suyas, y se ha limitado á dar á conocer cinco fragmentos que, publicados primero en forma de opúsculos sueltos, llevan los títulos de *Filosofía del Arte*, *Filosofía del arte en Italia*, *Filosofía del arte en los Países Bajos*, *Filosofía del arte en Grecia*, *Lo Ideal en el arte*. El primero y último de estos opúsculos contienen la teoría, y los tres restantes las aplicaciones. La teoría casi la conocemos ya, ó á lo menos podemos adivinarla, aunque aquí se presenta de un modo menos cerrado é intolerante que en las obras anteriores de Taine, y parece conceder más á la espontaneidad del genio artístico. El punto de partida de su método consiste siempre en reconocer que una obra de arte nunca está aislada, y que, por consiguiente, hay que indagar el conjunto de condiciones que la determinan y explican. Este conjunto ó grupo de condiciones no es uno, sino triple. Tenemos que atender, ante todo, á la obra total del artista, de la cual es un caso particular el libro, el cuadro ó la estatua de que se trata. Además, ningún artista está aislado: forma parte de un grupo cuya fuerza es mayor que la suya; pertenece á una escuela ó familia de artistas de su país y de su tiempo. Shakespeare no es un aerolito caído del cie
en torno de él se agrupan más de una do

de dramáticos de primer orden (Webster, Ford, Massinger, Marlowe, Ben Johnson, Fletcher, Beaumont), cuyo teatro presenta los mismos caracteres que el suyo. Aún hay que dar otro paso para llegar á la total inteligencia de la obra artística. Las escuelas, los grupos de artistas, están comprendidos en un conjunto más vasto, es decir, en el mundo que los rodea, y cuyo gusto es conforme al suyo, en el estado general de las costumbres y del espíritu público. Cada zona moral tiene su cultura y vegetación propias. Las producciones del espíritu humano, como las de la naturaleza viva, no se explican más que por su *medio*.

Y éste es verdaderamente el punto flaco de Taine, considerado como estético *teórico*. Su estética es puramente *histórica*, é *histórica de historia social;* nunca es filosófica ni dogmática; y sólo por una feliz inconsecuencia del autor llega á ser á veces técnica y artística. Pero entendida al pie de la letra, es una *filosofía del arte* dentro de la cual no caben ni el arte ni la filosofía. El historiador brillante y genial, riquísimo en pompas descriptivas, acaba por sobreponerse al pensador y al crítico, y manifiestamente se engaña á sí propio cuando cree haber dado, por ejemplo, la fórmula de la pintura italiana del Renacimiento sólo con acumular descripciones de cabalgatas, de mascaradas y entradas triunfales, relaciones de crímenes atroces, rasgos de epicureismo y de impiedad, despachos de embajadores, reglas de buena crianza

extractadas de *El Cortesano* de Castiglione.... Todo esto, artística é ingeniosamente agrupado, como Taine sabe hacerlo, constituye sin duda un aproximado trasunto de la vida magnífica y sensual, lujosa y espléndida, medio platónica, medio epicúrea, inundada de alegría y de color, que llevaban en el siglo XVI los artistas y sus Mecenas, y es, sin duda, uno de los elementos que deben ser tenidos más en cuenta para la apreciación total y definitiva de aquel arte, que no podría ser rectamente estimado, ni comprendido siquiera, si previamente no conociésemos el ambiente moral en que se desarrolló. Pero todo esto junto, no solamente no da la clave del arte italiano del siglo de León X, sino que no basta para explicar la génesis misteriosa de la obra de arte menos complicada, ni mucho menos para adivinarla por el mero estudio y enumeración de las condiciones exteriores. Son datos demasiado generales, demasiado vagos, para que su aplicación al juicio estético pueda resultar decisiva y fructuosa. Siempre quedará la incógnita, el elemento individual, el *genio,* entendido de la manera menos mística que se quiera entender, pero elemento al cabo que no se explica, ni con la teoría de la raza, ni con la teoría del medio, ni con la del momento, ni con las tres combinadas. Escribe Taine doscientas páginas sobre la filosofía de la pintura italiana y otras doscientas sobre la filosofía de la escultura griega, páginas de oro ciertamente, verdadera maravilla de reconstrucción

y adivinación: el lector las recorre entusiasmado, como quien asiste á una deslumbradora fantasmagoría, y se encuentra al fin de la jornada con que nada sabe de los caracteres *estéticos* (es decir, de los caracteres propiamente *artísticos)* del arte griego ó del arte italiano, como no lo haya aprendido por otra parte ó el libro no le despierte la curiosidad de averiguarlo. Aunque la comparación sea vulgar, falta el pescado y sobra la salsa. Y no tiene la culpa de esto (como sucede en otros autores) el que Taine carezca de intuición artística sincera y trate de suplirla con fórmulas, pues vemos, por el contrario, que nadie le supera cuando, olvidándose de la consabida letanía de la *raza,* del *momento,* etc., mira con ojos enamorados las obras de arte, sin permitir que en esta contemplación se interponga nube alguna, como es de ver en muchas páginas de su *Viaje á Italia*, y en todo el incomparable tratadito *de la pintura en los Países Bajos,* que es de un cabo á otro una verdadera joya de penetración, de sagacidad, de frescura y de buen gusto. ¿Pero creerá de buena fe Taine que todo lo que en esas páginas verdaderamente clásicas dice sobre el colorido de Rubens y sobre la luz de Rembrandt lo ha deducido de sus meditaciones y observaciones sobre la humedad de los Países Bajos ó sobre el gran consumo de aguardiente y de cerveza que hacen sus moradores?

Taine quiere presentar su Estética como antítesis total de la Estética idealista. Comienza por no dar concepto alguno de la belleza, y á duras

penas consiente en dar concepto del arte. El método que él llama moderno estriba en considerar las obras humanas, y en particular las obras de arte, como *hechos* ó *productos* cuyos *caracteres* y *causas* son lo único que importa investigar. Pero si bien se mira, el cambio estará en el método, no en el contenido de la ciencia que se trata de exponer. Llámense leyes estéticas y principios generales de gusto, ó bien *caracteres* y *causas*, la mayor diferencia consistirá en deducirlos *a posteriori* y no afirmarlos *a priori*, como lo intentó la estética hegeliana. Y en realidad tampoco se salva Taine del *apriorismo*, que es una verdadera necesidad racional; puesto que antes de examinar obra de arte alguna, comienza, aunque de mala gana, por definir *el arte*, figurándose de buena fe que procede por vía experimental, pero entrando de lleno en el campo metafísico.

Por eso no admite el principio de imitación tal como le entiende el vulgar realismo, puesto que ciertas artes, como la escultura clásica, son inexactas de propósito y por su índole misma, ni admite tampoco que la obra de arte se limite á reproducir *las relaciones y mutuas dependencias de las partes de un objeto*, puesto que vemos que las grandes escuelas más opuestas (Miguel Ángel, Rubens) alteran voluntariamente estas relaciones para poner de manifiesto el *carácter esencial*, ó, dicho en otros términos, la *esencia* de las cosas. ¿Qué diferencia hay en el fondo entre esta estética con pretensiones de experimental y positivista, y la estética de Hegel? ¿Ni cómo vamos á

creer en el positivismo de un hombre que empieza hablándonos de *esencias* y de cualidades ocultas, puesto que ese carácter esencial no es otra cosa (según el mismo Taine le define) que «*aquella cualidad* de la cual *dependen todas las otras según relaciones fijas?*» Este carácter que en la naturaleza no siempre aparece dominante, ni aun visible, porque detienen y entorpecen su acción otras causas y le impiden desarrollarse con total energía, tiene que dominar *siempre* en el arte. El hombre conoce las deficiencias de la naturaleza, y para suplirlas inventó el arte, cuyo fin no es otro que «manifestar algún carácter *esencial*, alguna *idea* importante, más clara y más completamente que la representan los objetos reales». «Este fin le realiza empleando un conjunto de partes cuyas relaciones modifica sistemáticamente.» Sólo es artista quien por una adivinación espontánea sabe penetrar en el fondo de las cosas con perspicacia negada al resto de los hombres.

Ni es preciso que las relaciones de partes que el arte emplea como material pertenezcan á objetos físicamente reales: basta que esas relaciones y dependencias existan de cualquier modo, aunque sean relaciones puramente matemáticas, como las de la Arquitectura, ó relaciones en parte matemáticas y en parte morales, como las de la Música.

Pertenece, pues, el arte (según la doctrina de Taine, que en toda esta parte de su libro se nos muestra como un idealista hegeliano disfrazado

de empírico, pero no tanto que el disfraz no se le caiga á veces) á la esfera más alta de la contemplación, á la que se interesa en las *causas permanentes y generadoras*, en los *caracteres dominantes y esenciales*. Estas causas y estos caracteres no los expresa el arte como la ciencia en términos abstractos ni en áridas definiciones, sino de una manera *sensible*, que le hace á un tiempo *superior y popular*. No pertenece ni á las acciones egoistas que tienen por objeto la conservación del individuo, ni á las acciones sociales que tienen por objeto la conservación del grupo y de la especie, sino á las acciones plenamente desinteresadas y contemplativas, pero con una fuerza de expansión muy superior á la del espíritu científico, por dirigirse el arte, no solamente á la razón, sino á los sentidos y al corazón del hombre.

Después de esto, bien puede repetir Taine que «la obra de arte está *determinada* por el estado general del espíritu y de las costumbres». Siempre será verdad, como le replicó Sainte-Beuve, que para hacer tal ó cuál obra de arte no hay más que un *alma*, una forma particular de estilo: que no se dan *equivalentes* en materia de gusto, y que de cada gran poeta no existe más que un ejemplar. Lo que Horacio llamaba *divinae particulam aurae*, ni es trasmisible ni se rinde á los procedimientos de la ciencia. Nunca podrá ser la Estética «una especie de Botánica aplicada á las obras humanas, en vez de serlo á las plantas». El mismo Taine no estudia á Shakespeare como se estudia una planta: le estudia como persona

moral, procurando concentrar en una fórmula la esencia de su espíritu, y sacar de ella por deducción todas las cualidades de su obra. Tal método es absolutamente inverso del que emplean las ciencias experimentales, donde la fórmula sólo puede venir después, nunca antes, del experimento. El análisis de Taine no es más que el desarrollo y la comprobación de una síntesis algo disimulada, pero no por eso menos rígida y sistemática. Tito Livio, por ejemplo, es á sus ojos el talento oratorio transformándose en talento de historiador. ¿Puede creerse de buena fe que esta apreciación luminosa aunque incompleta sirva para reconstruir el talento de Tito Livio «como los naturalistas reconstruyen un animal fósil»? ¿Es cierto que la cualidad dominante alcanza en nosotros valor de ley única, de tal modo que, dada esta ley, sea posible prever su energía y calcular de antemano sus buenos y malos efectos? La experiencia contesta que tal pretensión de rigor científico es inasequible en las ciencias morales, y cada nueva aplicación que Taine hace de su método lo comprueba más y más. Con el talento oratorio, que es nota característica de todos los grandes maestros de la historia clásica, se obtienen en Grecia y en Roma ocho ó diez grandes historiadores, diferentes todos: uno solo de ellos es Tito Livio.

Por otra parte, puede acusarse con razón á Taine de cometer un equívoco voluntario entre las palabras *cualidad dominante* y *cualidad* ó *facultad generadora*. Quizá de esta confusión proce-

de el vicio radical de su método. La naturaleza humana es demasiado complexa para poder ser explicada por una cualidad única, aunque sea la dominante, dejando en la sombra todas las demás, que también á su manera son generadoras y no engendradas. Resulta de aquí que la obra del espíritu humano nunca puede tener la simplicidad de un tipo vegetal, ni es posible admitir que una fórmula sola, tan vaga como *imaginación, espíritu oratoric, sublimidad*, pueda darnos la clave de ninguna producción artística, ni mucho menos hacérnosla adivinar antes de conocerla. Taine es incomparable crítico en sus descripciones y en sus juicios de gusto, pero no por sus fórmulas, sino á pesar de sus fórmulas, que, lejos de derramar luz, no sirven más que para tender una especie de niebla escolástica sobre las más brillantes intuiciones de su grande espíritu. Afortunadamente, el tributo que ha pagado al mecanismo y al determinismo de nuestros días es más aparatoso que real, y nunca le ha llevado á la indiferencia estética, que sería el término obligado de ese procedimiento pseudocientífico. Taine, no por virtud de su empirismo, sino por virtud de su elevada concepción del arte, que hemos probado ser más idealista de lo que se cree, tiene simpatías por todas las formas y por todas las escuelas, aun las que parecen más opuestas, y las acepta todas como manifestaciones del espíritu humano; pero no todas como bellas, ni aun en las que lo son reconoce un mismo grado de belleza. Diga él lo que

quiera, su curiosidad no es la curiosidad científica del naturalista que mira con los mismos ojos y estudia con igual interés el naranjo ó el laurel que el abedul ó la zanahoria. Para Taine no es frase vana ni alegoría mística *lo ideal en el arte*. El ideal existe con plena realidad: es *el mismo objeto real, transformado conforme á la idea*. Y así como hay jerarquía entre las ideas, la hay también entre las formas ideales, de donde infiere Taine dos consecuencias que legitiman la existencia y el valor de la ciencia estética y bastan para defenderla de todo asalto del empirismo: 1.ª, que hay para cada objeto una forma ideal, fuera de la cual todo es desviación y error; 2.ª, que cabe descubrir un principio de subordinación conforme al cual pueden clasificarse las obras de arte. «En el mundo imaginario, lo mismo que en el mundo real, existen valores diversos: en crítica, como en todo, hay verdades adquiridas: todo el mundo confiesa que ciertos poetas como Dante y Shakespeare, ciertos compositores como Mozart y Beethoven, señalan el punto culminante de su arte: todo el mundo concede á Goethe la palma entre todos los escritores de nuestro siglo: nadie se la disputa á Rubens entre los pintores flamencos, ni á Rembrandt entre los holandeses, ni entre los alemanes á Alberto Durero, ni entre los venecianos al Tiziano.» Estos juicios que cada generación va confirmando, traen consigo ya presunción de definitivos, y esta presunción llega á certidumbre mediante los procedimientos críticos que vienen á

añadir la autoridad de la ciencia á la autoridad del sentido común. «Un crítico sabe en nuestros días que su gusto personal no tiene valor, que debe hacer abstracción de su temperamento, de su inclinación, de su partido, de sus intereses; que su primer talento es la simpatía; que la primera operación del historiador consiste en ponerse en el lugar de los hombres que quiere juzgar, y entrando en sus instintos y en sus hábitos, *repensar sus pensamientos,* reproducir en sí mismo su estado interior, representarse minuciosa y corporalmente su *medio*, perseguir por la imaginación las circunstancias y las impresiones que, agregándose á su carácter innato, han determinado su acción y conducido su vida.... Este trabajo es susceptible de comprobación y rectificación, como todo trabajo científico, y siguiendo este método, *podemos aprobar ó desaprobar á tal ó cual artista*, *censurar este ó aquel fragmento de una obra*, *establecer valores*, *indicar progresos y desviaciones*, *reconocer épocas de florecimiento y épocas de decadencia*, *no arbitrariamente*, *sino conforme á una regla común* [1].»

Porque existe esta regla común, es posible la Estética. Una obra de arte se acercará tanto más á la perfección cuanto mejor reproduzca el carácter esencial, el carácter dominante. Todas las artes son *criaturas ideales,* sometidas á las mismas leyes de formación y á las mismas reglas de crítica. Estas reglas nacen todas del *principio de la subordinación de los caracteres*, que Taine traslada en

[1] Tom. II, pág. 272.

cuerpo y alma de la Zoología y la Botánica al arte y la literatura. Pero lo que nos importa ahora, no es tanto el principio en sí como la afirmación de que existe un principio con carácter de ley necesaria, porque esto sólo basta para probar que el mundo del arte no está sometido al imperio de la arbitrariedad y de la anarquía.

Así como en el mundo físico es más importante un carácter cuando es más invariable y más elemental y constituye, por decirlo así, la capa más profunda del ser, así en el mundo moral, para determinar el orden de subordinación de los caracteres, no hay que detenerse en los que pudiéramos llamar *caracteres de la moda y del momento*, ni tampoco en los que duran la mitad de un período histórico, ni siquiera en los que dominan durante un período entero, sino descender á aquellos otros que son comunes á todos los pueblos de una misma raza, «fundamentos obscuros y gigantescos que cada día va descubriendo la lingüística», y llegar, por último, á los caracteres universales humanos «propios de toda raza superior y capaz de civilización espontánea, es decir, dotada de aquella aptitud para las ideas generales, que es patrimonio del hombre, y le conduce á fundar sociedades, religiones, filosofías y artes». Estos son los caracteres superiores, porque son los más estables, los más elementales, los más íntimos, los más generales. Á esta escala de los valores morales corresponde punto por punto la escala de los valores literarios. «Las capas de geología moral comunican

á las obras literarias que las expresan su grado propio de duración y de poder.» Hay una literatura de moda, que dura, como la moda, dos ó tres años; hay otra que extiende su dominio á una época entera. Hay obras superiores, aisladas entre otras inferiores de un mismo autor (el *Quixote* entre las de Cervantes, y salvando largas distancias, *Gil Blas* entre las de Le Sage, *Manon Lescaut* entre las del abate Prévost, *Robinson* entre las de Daniel de Foe). Si se recorren las grandes obras literarias, veremos que todas ellas expresan un carácter profundo y duradero; y resumen, digámoslo así, «ora los principales rasgos de un período histórico, ora los instintos y facultades primordiales de una raza, ora algún fragmento del hombre universal, y esas fuerzas psicológicas elementales, que son las últimas razones de los acontecimientos humanos».

El mismo principio de subordinación que rige los caracteres morales, rige también los caracteres físicos y su manifestación por medio de los valores plásticos. No son obras artísticas de primer orden aquellas cuya perfección se cifra en representar el vestido á la moda ó el vestido en general; no lo son tampoco las que (como vemos en Hogarth y otros maestros ingleses) se ciñen á manifestar las particularidades de profesión, de condición, de carácter y de edad histórica; lo esencial en el cuerpo vivo es el mismo cuerpo vivo; todo lo demás es accesorio y artificial. «La belleza de una obra plástica es

ante todo plástica, y siempre se rebaja un arte cuando, desdeñando los medios de interesar que le son propios, toma prestados los de otro arte.» Cuanto más grande sea el artista, más profundamente manifestará el temperamento de su raza, extractando y amplificando lo esencial del ser físico, así como el poeta extracta y amplifica lo esencial del ser moral. Las potencias soberanas y dominadoras, las potencias elementales de la Naturaleza, es lo que en el fondo expresan todas las obras maestras.

Pero los caracteres no se estiman sólo por el grado de su importancia, sino también por su valor moral y su eficacia civilizadora, por lo que Taine, con extraña palabra, llama su *beneficencia*. Una nueva escala se establece de esta manera, según que los caracteres son más ó menos nocivos ó saludables, y contribuyen á destruir ó á conservar la existencia. Todos los caracteres de la voluntad y de la inteligencia que ayudan al hombre para la acción y para el conocimiento, son benéficos, y maléficos sus contrarios. «Los caracteres benéficos son fragmentos del hombre ideal.» El carácter *benéfico* por excelencia, el primero de todos en la escala, es la facultad de amar, tanto más bella cuanto más se dilata la esfera de su objeto (amor de patria, amor de ciencia, amor de humanidad).

A esta clasificación de los valores morales corresponde una clasificación de los valores literarios. *En igualdad de condiciones de ejecución,* será superior la obra que exprese un carácter

benéfico á la que exprese un carácter maléfico. En el grado más bajo están los tipos predilectos de la literatura realista y del teatro cómico: los personajes egoistas, necios, vulgares, los cuales, sin embargo, adquieren valor estético cuando sirven de contraste y ayudan á poner de resalto una figura principal, ó cuando el poeta, excitando contra ellos la risa vengadora, restablece el orden afeado por la presencia de sus defectos y ridiculeces. Aun así el espectáculo de estas almas acaba por dejar en el lector un vago sentimiento de fatiga, de disgusto y aun de irritación y amargura.

Superiores á éstos, aunque todavía limitados é incompletos, aparecen aquellos tipos poderosos, pero desequilibrados, en los cuales una pasión, una facultad, una disposición cualquiera de espíritu ó de carácter, adquiere un desarrollo monstruoso, que constituye una verdadera hipertrofia. Tales son la mayor parte de los personajes trágicos, especialmente los de Shakespeare, y tales los de la *Comedia Humana* de Balzac.

En una esfera superior, inasequible casi al arte de las épocas cultas y refinadas, están los héroes verdaderos, los tipos de perfección, los Héroes y los Dioses, las criaturas verdaderamente *ideales* de la poesía épica y popular. Cada pueblo tiene los suyos, sacados de sus entrañas, alimentados con sus leyendas; y son á modo de genios bienhechores, destinados á conducir y proteger á su raza por los desiertos de la historia.

También en el orden físico cabe un orden y jerarquía de caracteres *benéficos*, que luego las artes plásticas trasladarán al mármol ó al lienzo. La salud y el vigor físico, la integridad del tipo natural, las aptitudes atléticas y la preparación gimnástica, son indicios de nobleza y de salud moral, que en vano se buscarían en los tipos deformes, extenuados y cadavéricos del arte bizantino, ni en los tipos sanos, pero imperfectos, vulgares y groseros del arte flamenco. No hay que decir que Taine, idólatra de la escultura griega y secuaz acérrimo de la doctrina de Lessing, no sólo pone el punto más alto de la perfección artística en los mármoles del Parthenon, en la Venus de Milo ó en la Juno Ludovisi, sino que habla con marcado é intolerante desdén de todo lo que se aparta de este tipo de perfección y serenidad olímpica.

Después de estudiados los caracteres en sí mismos, resta considerar el modo de su acción y transformación en las obras de arte; y aquí Taine establece una tercera y última escala de valores, conforme al grado de *convergencia de los efectos*. Esta convergencia falta muchas veces en la naturaleza: pero nunca falta en las obras de los grandes artistas: por eso sus caracteres son más poderosos que los caracteres reales, aunque están compuestos de los mismos elementos.

«La ley de convergencia se aplica lo mismo á los detalles que á las masas: se agrupan las porciones de una escena para producir cierto efecto: se agrupan todos los efectos para el desen-

lace: se construye la historia entera, teniendo presentes las almas que se quieren poner en escena. La convergencia del carácter total y de las situaciones sucesivas manifiesta el carácter hasta el fondo y hasta el término, conduciéndole al triunfo definitivo ó á la catástrofe final.» Y todavía el efecto del estilo debe concordar con los demás efectos para que la impresión final sea la más grande posible. *Manifestar concentrando*, tal es la última fórmula de esta concordancia de efectos, y también la última fórmula del arte.

Hemos expuesto rápidamente la parte teórica de la Estética de Taine, sin descender por el momento á sus aplicaciones históricas, que exceden en mucho al valor de la teoría, y que no siempre se enlazan rigurosamente con ella. Pero la teoría misma, tal como es, mixta de positivismo y de idealismo, aquejada por una contradicción interna (que más ó menos se extiende á todos los trabajos especulativos de Taine), y expuesta además de un modo harto fragmentario, á pesar de las continuas repeticiones con que su autor pretende inculcarla, alcanza un grado de precisión científica que vanamente buscaríamos en ninguna otra estética francesa, aunque todavía diste mucho de los pacientes análisis y de las profundas síntesis alemanas. El vigor de pensamiento con que Taine ataca de frente y resuelve, aunque con solución incompleta, el problema del ideal, y la lucidez con que ordena sus grados y momentos conforme á los valores de la escala física y moral, le pone á cien codos de

altura sobre el mismo Jouffroy, tan elogiado por él, y de contado á una distancia inconmensurable de los declamadores elocuentes como Lamennais, y de los estéticos *de buen lenguaje* como Lévêque.

IX.

Ensayos de Estética positivista (Véron). — Trabajos de Dumont, Philbert y Michiels sobre «la risa» y lo «cómico» — Ensayo de G. Séailles sobre el «genio» en el «arte». — Estudio de Krantz sobre la estética cartesiana.

Descender más parece enteramente inútil. Conocidas las lecciones de Taine, apenas hay sufrimiento para leer ningún otro libro francés sobre filosofía del arte. ¿A qué dar importancia á tan incoherentes rapsodias, cuyos autores se han limitado las más de las veces á estampar sobre el papel lo primero que se les ha pasado por las mientes, creyendo de buena fe que con esto construían una teoría, la cual ciertamente no valía ni más ni menos que las teorías antecedentes y subsiguientes engendradas por el mismo procedimiento de espontaneidad racional? De todas ellas puede decirse algo semejante á lo que se dijo de la *Henriada* de Voltaire al tiempo de su aparición: «Es la mejor epopeya que ha salido este año». Con la portentosa habilidad que los franceses poseen para escribir de un modo agradable y hacerse leer dondequiera, aunque nada enseñen, cual-

quier profesor de colegio enjareta un libro con cuatro vaguedades platónicas ó eclécticas, y cátate una nueva estética espiritualista: cualquier coleccionista al pormenor, cualquier *dilettante* de museo y de *bric-à-brac*, nos regala sus impresiones y fallos doctrinales sobre todos los grandes maestros, y entonces resulta una estética *impresionista*, *pintoresca* ó *itineraria*. También hay algunos que hacen lo que llaman estética científica, es decir, *positivista* ó *materialista*, hablando mucho de la selección natural, de la herencia y de la correlación de las fuerzas. El tipo de estas estéticas es la compuesta y dada á luz por Eugenio Véron en 1883 [1], libro baladí, que únicamente citamos por la boga inmerecida que alcanza entre nosotros (compartiéndola con Jungmann y Krause) y por pertenecer á una biblioteca que ha publicado libros serios é importantes, como la *Antropología* de Topinard y la *Lingüística* de Abel Hovelacque. Pero éste de Véron no lo es en manera alguna, ni tiene de bueno otra cosa que lo mucho que copia de Viollet-le-Duc y de Carlos Blanc (á quienes conoceremos en el capítulo siguiente), y los resúmenes que hace de las teorías acústicas de Helmholtz, expuestas antes por Laugel con bastante esmero. Notables páginas extractadas de Fromentin, de Thoré, de Théophilo Sylvestre, de Ph. Burty, y de otros ilustres críticos de artes, contribuyen á dar algún valor de compilación al libro de Vé-

[1] *L'Esthétique, par Eugène Véron, Directeur de l'Art*: Paris, C. Reinwald, 1883. *(Bibliothèque des sciences contemporaines.)*

ron, pero todo lo que contiene de teoría es pobre, superficial é infelicísimo. ¡Qué diferencia de los bellos é ingeniosos ensayos con que positivamente han enriquecido y hecho adelantar la ciencia en puntos particulares los evolucionistas ingleses Herbert Spencer y Grant-Allen! '

Para Véron el toque del positivismo estético consiste en reirse neciamente de lo que él llama las *rêveries* de los metafísicos, y la *ontologia quimérica* (como si la Ontología, que es el tratado del ser, no fuese tan indestructible como el ser mismo y no yaciese implícita en el fondo de toda ciencia); en entablar una discusión verdaderamente cómica contra Platón; en maldecir del estudio de los modelos y de la enseñanza académica, y no reconocer otro criterio en artes que la *personalidad* del artista, que puede ser una detestable *personalidad*. «El arte (dice) no es otra cosa que una resultante natural del organismo humano, el cual está constituido de tal suerte, que encuentra un goce particular en ciertas combinaciones de formas, de líneas, de colores, de movimientos, de sonidos, de ritmos y de imágenes.» Los principios en que estas combinaciones se fundan son principios físicos, derivados de la óptica y de la acústica. El autor confiesa que aun en esta parte las explicaciones distan mucho de ser completas y satisfactorias, y que todavía queda por resolver un gran número de problemas, á pesar de lo cual opina, y nosotros con él, que se pueden marcar ya con cierta precisión las líneas generales, merced á los trabajos

de Helmholtz, de Brücke, de Blaserna. Pero nos queda la parte más difícil y la única propiamente artística, á juicio del mismo Véron, es decir, «la explicación de los fenómenos cerebrales, lo que se llama vulgarmente los *efectos morales del arte*». En esto (y conviene recoger la confesión, porque nos da la medida de lo que puede valer la estética positivista) «estamos reducidos á un puro empirismo: nos limitamos á recoger y hacer constar hechos, y clasificarlos en el orden que nos parece más verosímil». De donde se infiere que la estética de los positivistas no es tal ciencia, sino una masa indigesta de hechos aislados, puesto que los únicos principios que con certeza posee tiene que pedirlos prestados á la Física General, y en rigor dejan intacto el fenómeno estético, aunque sirvan para explicar las condiciones materiales de su aparición. Por eso nuestro autor, viéndose forzado á escribir una estética experimental sin experimentos, ha recurrido al cómodo principio de la impresión personal, anunciándolo en estos términos pomposos: «La Ontología desaparece para dar lugar al hombre. (No parece sino que el hombre no es un ser y que ya no le alcanzan las leyes de la Ontología: ¡qué ocurrencias tienen estos positivistas!) No se trata ya de realizar la Belleza eterna é inmutable de Platón: *el valor de la obra de arte no consiste más que en el grado de energía con que manifiesta el carácter intelectual y la impresión estética de su autor*». Por esta regla, Courbet, de quien no puede negarse que expresaba con energía y

franqueza su carácter y su impresión estética ó, como dicen otros materialistas, su *temperamento*, resultará un artista muy superior á Leonardo de Vinci; y el mismo Proudhon, admirador y apologista de Courbet, será en su prosa (que lo que es de energía y franqueza no carece) un escritor mucho más admirable y perfecto que el divino Platón. La *única* regla que Véron impone al artista es cierta conformidad con la manera de comprender y de sentir del público á que se dirige. Es así que el culteranismo, y el barroquismo, y todas las degeneraciones han estado en íntima y perfecta consonancia con la manera de comprender y sentir del público á quien se dirigían; luego no hay razón para decir que el arte de Góngora en sus peores tiempos valga menos que el arte de Virgilio, ni el arte de Churriguera y Tomé menos que el arte de Bramante ó de Miguel Ángel. La consecuencia se impone, y yo sé que hay artistas y críticos que la aceptan, unos por amor á la paradoja, otros por excentricidad y espíritu de insubordinación, algunos por mal gusto nativo. Véron es de los que han ido más lejos en esta parte, creyendo que por ese camino se llega á la libertad artística, como si ésta consistiera en ponerse ciegamente á sueldo del vulgo ó á merced de los propios sentidos. «Con tal que observe las reglas positivas que resultan de las necesidades fisiológicas de nuestros órganos, únicas que son ciertas y definitivas, el artista es libre, absolutamente libre, con la sola condición de ser absoluta-

mente sincero.» ¡Como si la mayor parte de los adefesios artísticos no se hubieran hecho con toda sinceridad por parte de sus autores.

En suma: Véron nos enseña (y es bastante enseñar) que la Belleza absoluta es una quimera, que tampoco existe el arte *en sí*, ni por consiguiente estética *definitiva y cerrada*. Ni estética de ningún género, añadirá para sus adentros el lector reflexivo y prudente. Y en verdad que si todas las Estéticas fuesen como ésta, poco se perdería en que no existiese semejante ciencia. Hemos oído decir, aunque debe de ser broma, que este M. Véron, antes de ser estético, fué fondista en París. Compadecemos de todas veras á los comensales de su *Table a'hôte*, si los manjares y guisos que les servía estaban tan mal condimentados como sus salsas *caleotécnicas*.

Más enseñanza que las estéticas generales (que no suelen pasar en Francia de la categoría de libros de vaga y amena recreación, ni compensan casi nunca el tiempo que se gasta en leerlas), suministran algunos excelentes libros prácticos como la *Gramática de las artes del dibujo*, de que por el momento prescindimos, y también algunas interesantes monografías, estudios sueltos y tesis doctorales. Aquí sólo mencionaremos las que son de pura teoría.

Tenemos, ante todo, tres libros sobre la teoría de lo cómico y de la risa, tan profundamente dilucidada en Alemania por Richter, Solger y Rosenkranz.

Precisamente en la solución de Juan Pablo

está inspirada la que da el primero de estos escritores, León Dumont, autor de un *Ensayo sobre las causas de la risa* [1], y conocido además por una excelente traducción de la *Poética* del grande humorista germánico. Dumont reduce la risa al sentimiento de contradicción, y tiene por risible todo objeto que determina nuestro entendimiento á formar simultáneamente dos relaciones contradictorias, á afirmar y negar á un mismo tiempo la misma cosa. Esta doble actividad y excitación del espíritu es la principal causa del placer que nos produce lo risible, el cual por otra parte no debe ser confundido con lo cómico. Risible es todo lo que causa risa; cómico es únicamente lo que pertenece á la comedia. El estudio de lo risible corresponde á la Estética pura: el de lo cómico es materia propia de la Poética. Un personaje cómico puede no hacer reir sino en ciertos momentos, y hasta puede no ser risible; porque la risa no es el fin de la comedia, sino solamente uno de sus medios.

La segunda memoria, que ha obtenido el honor poco justificado de ser premiada por la Academia Francesa (la cual, como se ha visto, tiene mano infelicísima en asuntos de Estética), se intitula *La Risa: ensayo literario, moral y psicológico*, y es obra de un cierto abogado, Luis Philbert, en colaboración con sus amigos León Hardouin y Eduardo Delapouve. Su trabajo se ha reducido á catalogar prolija y desordenada-

[1] *Des Causes du Rire*: París, 1862.

mente «las innumerables antinomias, que son la ley de la Humanidad y de la Creación entera», y por tanto la fuente de lo cómico, empezando por las antítesis de lo objetivo y lo subjetivo, de lo absoluto y lo relativo, de lo general y lo particular, de los diversos casos particulares entre sí, de la unidad y la variedad, de la semejanza y la diferencia, de la regla y la excepción, de la acción y la reacción, del hecho y del derecho, del pro y el contra....; en suma, de todos *los puntos de colisión de la lucha perpetua*. Pocas veces hemos visto trabajo más estéril é irracional que el de esta monografía [1].

No diremos otro tanto del muy ingenioso y

[1] *Le Rire: essai littéraire, moral et psichologique*: París, 1883. En tiempos anteriores se habían publicado en Francia algunos trabajos de poca monta sobre este problema estético. Indicaremos algunos como curiosidad bibliográfica:

Joubert (Laurent): *Traité du Ris, contenant son essence, ses causes et merveilleux effets*: París, 1579.

Bellegarde (L'abbé de): *Reflexions sur le Ridicule et sur les moyens de l'éviter*: París, 1696.

Poinsinet de Sivry: *Traité des causes physiques du Rire*: Amsterdam, 1768.

Sénancour (De): Artículo *sobre la risa*, publicado en el *Mercurio de Francia* (núm. 141) en 1812.

Prudent Roy (Denis): *Traité médico-philosophique sur le Rire*: París, 1814.

El fenómeno de la *risa* ha dado asunto á muchas disertaciones académicas en lengua latina, unas serias y otras burlescas, la mayor parte de origen alemán é italiano. Baste mencionar las siguientes:

De risu ac ridiculis, por Celso Mancinio: Ferrara, 1591.—*Opuscula de Voluptate et dolore, de risu et fletu....*, por Nicander Jossius: Francfort, 1603.—*Dialogus pulcherrimus et utilissimus De Risu, ejusque causis et consequentibus*, por Antonio Lo-

sazonado, aunque algo extravagante, libro de Alfredo Michiels, *El mundo de lo Cómico y de la Risa* (1886). Este libro, que es en gran parte una floresta de hechos y dichos agudos, grotescos y chistosos, contados con bastante sal y con una exorbitante dosis de pimienta, contiene ade-

renzo Policiano: Francfort, 1603.—*Tractatus de Risu*, por Elpidius Berrelarius: Florencia, 1603.—*Physiologia crepitus ventris, item risus et ridiculi et elogium Nihili*, por Rodolfo Goclenio: Francfort, 1607.—*Democritus sive de Risu dissertatio saturnalis*: Lovaina, 1612.—*Disertatio de Risu*, por Schmid: Jena, 1630.—*De naturali et praeter naturali risu*, por Leonardo Simón: Mesina, 1656.—*De risu oratorio et urbano*, por Majoragio.—*Dissertatio de risu sardonico*, por Jorge Franco: Heidelberg, 1683.—*De Risu et Fletu*, por Marco Mappo: Strasburgo, 1684.—*De ludicra dictione, in quo tota jocandi ratio ex Veterum Scriptis affirmatur*, por el jesuíta Vavasor: Leipzig, 1722.—*Dissertatio de Risu*, por Kaisin: Lyon, 1733.—*Dissertatio inauguralis physico-medica de Risu*, por J. S. F. Lupichius: Basilea, 1738.—*Dissertatio de Risu à Splene*, por J. Zacarías Platner: Leipzig, 1738.—*Dissertatio de Risus commodo et incommodo in oeconomia vitali*, por Albert: Halle, 1746.

En Alemania, además de los grandes estéticos analizados en el volumen anterior, son dignos de leerse sobre esta materia:

Flœgel (Carlos Federico): *Geschichte der Komischen Litteratur* (Liegnitz y Leipzig, 1784, 4 volúmenes). Obra muy explotada por Juan Pablo.

Mœser: *Harlequin, oder Vertheidigung des Groteske-Komischen*: 1761.

Schulze: *Versuch einer Theorie des Komischen*: Leipzig, 1817.

Bothz: *Uber das Komische und die Komoedie*: 1844.

Los ingleses poseen el *Essay on Laughter and ludicrous Composition*, de James Beattie (Londres, 1764), y la muy erudita *Historia de la Caricatura y de lo Grotesco*, de Tomás Wright.

Esta bibliografía que extractamos de la que acompaña al libro de Michiels, basta para manifestar la importancia concedida en todos tiempos á esta fundamental cuestión estética.

más una verdadera teoría, bastante original y elevada, aunque *errónea por extensión*. El autor, que es un erudito excéntrico y un crítico enemistado con todos los hombres de letras de su país, á quienes persigue con feroces injurias y vituperios, no sólo en este libro, sino en otro suyo intitulado *Historia de las ideas literarias en Francia*, demuestra, en medio de su extraordinaria satisfacción de sí propio y desdén del parecer ajeno, una comprensión más honda de los problemas estéticos que la que es frecuente encontrar en libros franceses. La *conquista intelectual* de Michiels (como él la llama) puede formularse en la proposición siguiente: «Todo lo que es contrario al ideal absoluto de la perfección humana excita la risa y produce un efecto cómico». El absurdo de tal proposición salta á la vista, puesto que el crimen, el error, el vicio, toda depravación de la voluntad, de la inteligencia ó del sentimiento, contraría evidentemente al ideal absoluto de la perfección humana; y, sin embargo, ni excitan la risa en la mayor parte de los casos, ni nadie se atreverá á llamarlos cómicos cuando tantas veces se presentan como trágicos.

Pero aunque no todo lo que contradice al ideal absoluto sea *cómico*, nadie duda que lo cómico es *un género* de contradicción al ideal, y que sólo por comparación instintiva con el ideal produce el efecto de la risa. En esta parte, Michiels ha puesto el dedo en la llaga, no sólo enumerando y describiendo de un modo muy ameno y salpi-

cado de ejemplos picarescos las diversas formas de lo cómico material, de lo cómico intelectual, de lo cómico de sentimiento y de pasión, de lo cómico moral ó de voluntad, de lo cómico de situación, ya nazca éste de un desacuerdo del hombre con el mundo exterior, ya de un desacuerdo con sus semejantes, no sólo formando un poco caprichosamente el cuadro de las combinaciones trágicas y cómicas en la vida real, en el teatro y en la novela, las cuales son, según él, en número de cuarenta y ocho, ni una más ni una menos, sino determinando el carácter *subjetivo* de lo cómico y el sentimiento de lo absoluto que reside en su fondo, despertándose como chispa eléctrica siempre que le hiere alguna forma, pensamiento ó acción defectuosa ó viciosa; y finalmente deslindando los cuatro elementos que van implícitos en el fenómeno de la risa, y son:

1.° La percepción de un defecto material ó intelectual, de un desacuerdo entre el hombre y el mundo exterior, ó entre el hombre y sus semejantes.

2.° Una intuición rápida y muy viva de principio ideal ofendido, una especie de evocación súbita del tipo absoluto de la perfección humana, de las condiciones de la belleza visible infringidas por la fealdad y la ridiculez material, de los principios de la lógica ultrajados por lo ridículo intelectual, de las prescripciones éticas conculcadas por lo ridículo moral.

3.° Un desdén secreto ó manifiesto hacia las

deformidades de cuerpo y de espíritu, los errores, torpezas y faltas de previsión ajenas.

4.° Un secreto contentamiento de nosotros mismos, derivado de esa propia vehemente aprensión de la ridiculez ajena, y de la pretensión, bien ó mal fundada, que tenemos de estar exentos de los vicios y defectos que censuramos en cabeza ajena.

De aquí resulta la grande importancia moral y social de la risa y de lo cómico, importancia que Michiels expone en términos demasiado enfáticos y solemnes: «Los principios en virtud de los cuales el hombre se ríe, son un anexo de la moral, completan la teoría, el sistema orgánico de la sociabilidad humana. Lo que no se haría por justicia, por delicadeza, por honor y benevolencia, se hace por temor del ridículo, por no provocar la irrisión y el sarcasmo. Este temor saludable es un auxiliar de la conciencia, y nos dirige en todas las acciones medias que no están positivamente sometidas á los principios del bien y del mal, y en que nuestra conducta no está rigurosamente trazada. Lo cómico sale como un relámpago de las profundidades del entendimiento. Los preceptos que implícitamente contiene, las obligaciones que impone, son mucho más vastas que las de la moral y de todas las legislaciones.

«.... El arquetipo de la vida humana encerrado en lo cómico, es el más vasto conjunto de prescripciones que existe, y su utilidad social concuerda con su extensión.... La conciencia y

las leyes escritas forman dos líneas de defensa contra el mal; lo cómico es una tercera línea de defensa: él estigmatiza y condena las pequeñas transgresiones que los dos primeros centinelas han dejado pasar.... Lo cómico encierra una teoría negativa pero completa de la vida humana.... [1] »

Páginas como estas, de aguda y penetrante disección psicológica, pesan en la historia de la ciencia bastante más que muchas estéticas elegantes, como la de Lévêque, á pesar de lo cual Lévêque ha sido premiado por tres Academias, y Michiels, tras de verse indignamente plagiado por muchos, no ha recogido en su patria más que olvidos y desdenes, lo cual explica sin duda las intemperancias y crudezas de estilo que afean su indisputable mérito.

También le tiene, como elocuente profesión de evolucionismo estético, el *Ensayo sobre el genio en el Arte*, tesis doctoral de Gabriel Séailles, y una de las más ruidosas tesis que durante estos últimos años se han defendido en la Facultad de Letras de París. De este libro escribió juez tan inteligente como Caro que « era una especie de epopeya metafísica, exuberante de imágenes ». « Nada iguala (continúa el mismo crítico del *Journal des Savants*) á la riqueza, á la

[1] *Le Monde du Comique et du Rire:* París, Calmann Lévy, 1886, 8.° El primer esbozo de este trabajo se publicó en 1854, con el título de *Essai sur le talent de Regnard et sur le talent comique en général, avec un tableau des formes comiques et tragiques,* al frente de una edición de las obras de Regnard.

variedad de fórmulas con que el autor desarrolla su pensamiento: á veces estas fórmulas, en vez de hacer más claro el pensamiento, le envuelven en un misterio sagrado: parece que vienen de los recónditos santuarios de alguna Eleusis filosófica, y que únicamente son inteligibles para los iniciados.»

La tesis, que á los mismos que fueron sus jueces y sus corteses adversarios ha arrancado tales elogios, trata de investigar el gran misterio del genio: cuál es su esencia, cuál el conjunto de causas que le producen, cuáles las condiciones de su aparición, y cuáles los signos auténticos que pueden servir para reconocerle. Para responder á estas cuestiones, Séailles, partidario acérrimo de la filosofía *monista*, sostiene que la concepción artística y la concepción vital están sujetas á las mismas leyes; que el movimiento del espíritu no hace más que continuar el movimiento de la vida; que las sensaciones y las ideas vienen de un modo inconsciente á agruparse y á formar una síntesis del mundo sensible, la cual á su vez sirve de base para que el espíritu *se dé á sí propio el ser*, creando la armonía en torno suyo. «El genio es la naturaleza misma que prosigue su obra en el espíritu humano.... Si la naturaleza es genio, si el genio es la belleza viva, nada hay que en último análisis no tenga su razón de ser en la belleza.... Toda creación es poesía. Las leyes generales del movimiento, la elipse que describen los astros, los tipos moleculares, las formas

regulares que toma el cristal, las armonías que realiza la planta *edificándose á sí misma*, el concierto de las sensaciones y de los movimientos en el instinto, y por último esa envoltura concéntrica de organismos que hace posible la conciencia, y en el espíritu mismo la creación progresiva de un orden ideal cada vez más rico, tales son los episodios sucesivos del gran poema que espontáneamente crea el pensamiento universal.... El espíritu es el profeta de la naturaleza: en el espíritu se ve á sí misma, se revela á sí propia lo que quiere y lo que piensa, y en el espíritu agita el presentimiento de mundos futuros.»

Viene á ser, pues, la estética de Séailles una aplicación ó nueva fase del evolucionismo metafísico, una síntesis temeraria y deslumbradora para enlazar con los fenómenos del organismo y de la vida el inexplicable fenómeno del genio, y para reducir á unidad nunca probada las leyes de la inteligencia y las leyes del mundo físico. El libro contiene notables consideraciones de psicología estética, especialmente sobre los momentos de la concepción artística y sobre la ley de organización de las imágenes, y un análisis muy fino de los caracteres de la inspiración; pero la tesis principal, es decir, la identidad de la naturaleza y del espíritu, resumida por el autor en esta fórmula: «la naturaleza es genio inconsciente, y el genio es la belleza viva», se queda sin probar, como no podía menos de suceder, convirtiéndose la supuesta

demostración en una especie de himno metafísico [1].

Contra lo que pudiera esperarse del nombre de su autor, uno de los más delicados y profundos poetas de que Francia puede gloriarse actualmente, el notable libro de Sully-Prudhomme sobre *La Expresión en las Bellas Artes* (1884) contrasta con el anterior por la ausencia de galas poéticas, por la severidad del método y por la precisión extraordinaria del lenguaje. Se conoce que el autor ha querido imponer rigurosa disciplina á su entendimiento y extremar el rigor de los procedimientos científicos. Su obra trae un valioso contingente de observaciones propias y nuevas sobre la psicología del artista.

Mencionemos también, harto más rápidamente de lo que merece, el sagaz y penetrante *Ensayo sobre la Estética de Descartes, estudiada en las relaciones de la doctrina cartesiana con la literatura clásica francesa del siglo XVII*, tesis doctoral de Emilio Krantz, que tiene todos los caracteres de una apuesta. ¡Escribir cerca de cuatrocientas páginas en cuarto sobre la estética de Descartes, en cuyas obras no se encuentra ni una sola línea de Estética! El autor ha salvado la dificultad con notable ingenio y bizarría, estudiando los caracteres generales del espíritu clásico francés, comunes á su filosofía y á su literatura, y buscando luego la influencia di-

[1] *Essai sur le génie dans l'Art*: Paris, Alcan, 1884, 4.º

recta del cartesianismo en la preceptiva de Boileau, y su influencia indirecta en toda la literatura llamada *clásica* del siglo XVII y aun del siguiente. El *Arte Poética* de Boileau, los prefacios de Racine, el discurso de Pascal *Sobre las pasiones del Amor*, la teoría de la *Imitación original* de La-Bruyère, el *ensayo* del P. André *sobre lo Bello*, el *Discurso* de Buffon sobre el estilo, y hasta los juicios literarios de Voltaire, adquieren, mirados á esta luz, un interés nuevo, resultando totalmente reconstruida la estética rudimentaria que llevaba en germen ó en potencia la metafísica de Descartes. El principio en que esta reconstrucción se funda es innegable. Toda metafísica implica más ó menos una estética, como consecuencia y desarrollo posible. Los artistas contemporáneos se inspiran de un modo más ó menos reflexivo en esta estética latente, y tratan de realizarla en sus obras. En este sentido puede decirse con Krantz que la literatura francesa del siglo XVII es la *expresión estética de la doctrina cartesiana*, doctrina que no se escribió nunca, pero que si se hubiera escrito contendría formuladas de una manera abstracta las teorías *de la perfección única*, *de la belleza por lo universal*, *de la identidad de las leyes estéticas como de las leyes lógicas á través del tiempo y del espacio* y finalmente la teoría *de la imitación*. Lo único que puede objetarse á esta hábil construcción es que exagera un tanto la influencia *personal* y *directa* de Descartes en el mundo literario de su tiempo (bastante apartado del mun-

do filosófico), y por otra parte tampoco tiene el carácter de una ley general que explique todos los productos del genio francés durante ese siglo, puesto que siempre quedarán fuera del círculo cartesiano los ingenios más vigorosos é independientes de ese período, Corneille y Molière, La-Fontaine, Pascal, St-Simon, reduciéndose, en suma, lo que Krantz llama cartesianismo literario, á dos solos nombres: Racine y Boileau [1].

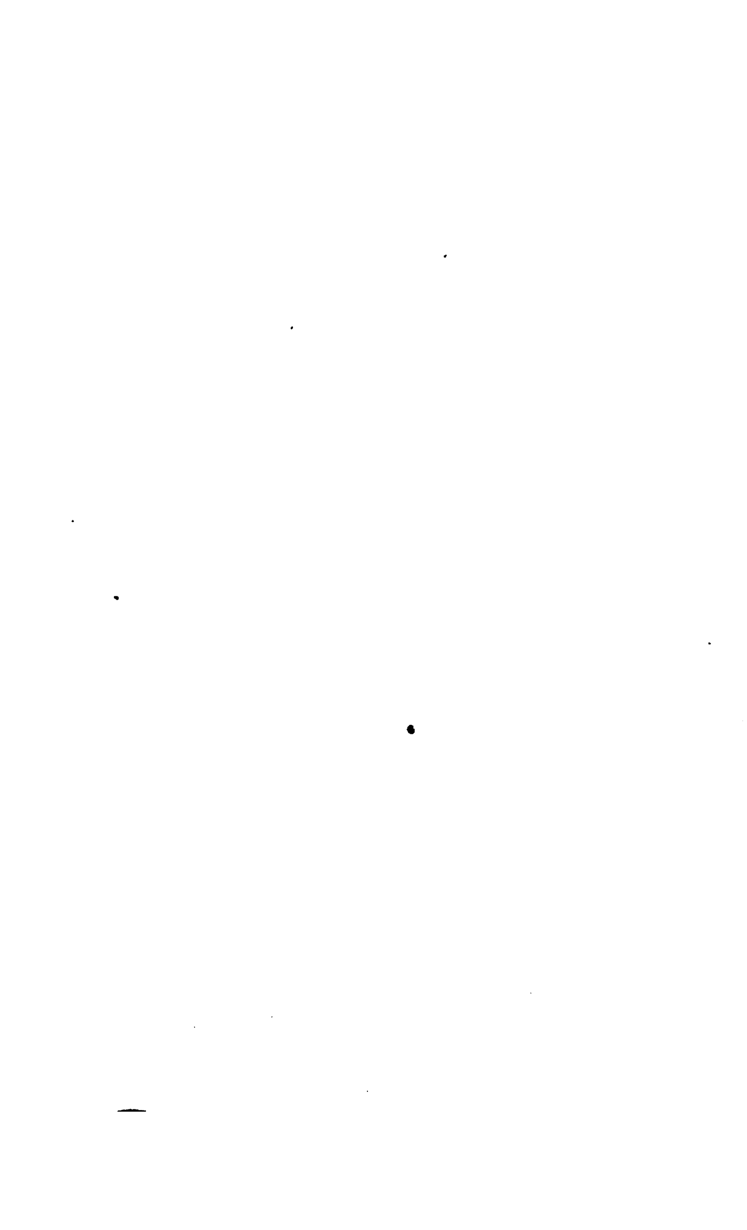
Los progresos de la antropología y del arte pedagógica han dado nacimiento á una nueva rama de los estudios psicológicos, destinada quizá á notable progreso. Me refiero á la *psicología infantil*, ó sea al estudio de las aptitudes y condiciones psicológicas del niño. Este género de estudios, que en Alemania ha cultivado con tanto éxito Tiedemann, tiene en Francia por principal representante al institutor Bernardo Pérez, cuyo apellido parece denunciar origen español ó hispano-americano. Pérez ha hecho de la psicología del niño su especialidad científica, publicando sucesivamente un ensayo de psicología aplicada sobre *la educación moral desde la cuna*, otro sobre *los tres primeros años del niño*, otro concerniente *al niño desde la edad de tres hasta la de siete años*, y finalmente uno que pertenece á la Estética y lleva por título *El arte*

[1] *Essai sur l'esthétique de Descartes, étudiée dans les rapports de la doctrine cartesienne avec la littérature classique française au XVII[e] siècle, par Emile Krantz*: Paris, Germer Baillière, 1882, 4.º

y la poesía en el niño[1]. Este libro, como los restantes de Bernardo Pérez, está compuesto de observaciones hechas en algunos niños y de datos relativos á la infancia de diversos personajes célebres. Pero como las observaciones directas son en corto número, y las contenidas en *memorias*, *diarios* y *recuerdos* (como las de Rousseau, Mad. Roland, Jorge Sand, etc.) son siempre sospechosas de arreglo y amaño literario, nada compatible con la sinceridad de la infancia, el resultado obtenido es hasta el presente muy pequeño. Pocos puntos hay tan dignos de consideración como el despertar de los instintos y facultades estéticas (gusto del adorno, sentimiento de la naturaleza, arte de agradar, música, dibujo, tendencia dramática, lectura, composición literaria) en el niño, y quizá por falta de esta rudimentaria estética permanecen todavía sin solución altísimos problemas de estética general; pero como los datos reunidos hasta ahora son tan escasos y tan contradictorios, sin que basten á darles unidad y sentido las vaguedades de la *herencia* y del *medio*, hay que confesar que la aurora del sentimiento artístico permanece todavía muy embozada en nieblas, y que la psicología infantil se halla tan en mantillas como los mismos tiernos seres que son objeto de ella.

1 *La Psychologie de l'enfant. L'Art et la Poésie chez l'enfant, par Bernard Pérez*: París, Alcan, 1888.

FIN DEL SEGUNDO VOLUMEN DEL TOMO CUARTO





ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.

Reseña histórica del desarrollo de las doctrinas estéticas durante el siglo XIX.



Este libro se acabó de imprimir
en Madrid, en casa de
Antonio Pérez Dubrull,
el día 31 *de Mayo*
del año de
1889

SUBSCRIPTORES Á LOS EJEMPLARES DE LUJO.

PAPEL CHINA

Núm. *I.*—Sr. D. León Medina.
II.—Sr. D. José de Fontagud Gargollo.

PAPEL DE HILO ESPAÑOL.

Núm. 1.—M. Murillo.
2.—Excmo. Sr. D. Antonio Cánovas del Castillo.
3.—Excmo. Sr. D. José Gutiérrez de la Vega.
4.—Sr. D. José Enrique Serrano y Morales.
5.—Excmo. Sr. D. Antonio María Fabié.
8.—Sr. D. José María Octavio de Toledo.
9.—Sr. D. Manuel María de Peralta.
10.—Sr. D. Leocadio López.
11.—Sr. Marqués de Viluma.
13 —Excmo. Sr. D. Salvador Albacete.
14.—Sr. D. Galo de Zayas Celis.
17.—Sr. Marqués de Cerralbo.
18.—Ilmo. Sr. D. Ignacio Montes de Oca, Obispo de Linares.
22.—D. José Vivés Ciscar.
23.—D. Juan M. de Goyeneche.
26.—D. Augusto Pecoul.
29.—Biblioteca de San Isidro de Madrid.
32.—Sr. Marqués de Olivart.
33.—Excma. Sra. D.ª Joaquina de Osma de Cánovas del Castillo.
43.—Excmo. Sr. Conde de Peñaranda de Bracamonte.

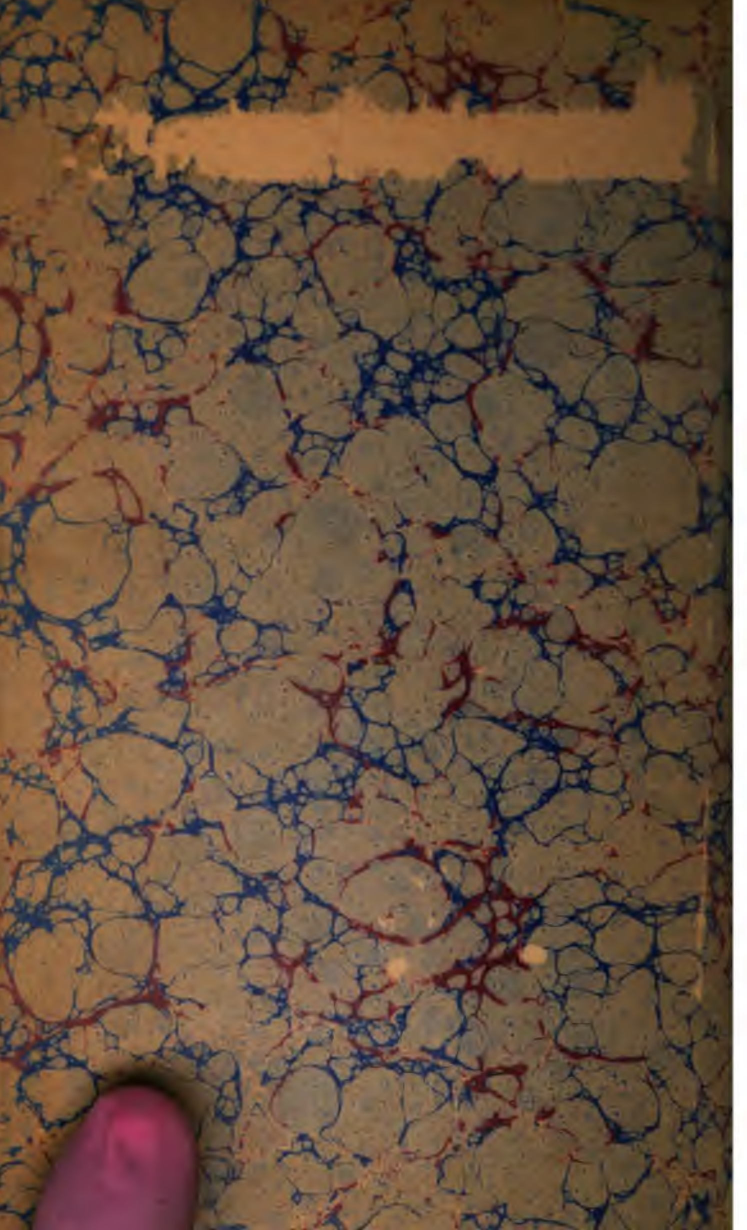
ALARCON (D. P. A. de).—*Obras.*—16 tomos, 55 pesetas.
BALAGUER (D. Víctor).—*Las ruinas de Poblet:* un tomo, 4 pesetas.
BELLO (D. Andrés).—*Poesías.* (Agotada la edición ordinaria: hay ejemplares de lujo, de 6 pesetas en adelante.)—*Derecho Internacional:* dos tomos, 8 pesetas.
BYRON. *Poemas dramáticos,* traducidos en verso por D. J. Alcalá Galiano: un tomo, 4 pesetas
CALVETE DE ESTRELLA.—*Rebelión de Pizarro en el Perú y vida de D. Pedro Gasca.*—Tomo I, 5 pesetas.
CÁNOVAS DEL CASTILLO (D. Antonio).—*El Solitario y su tiempo:* dos tomos, 8 pesetas.—*Problemas contemporáneos:* dos tomos, 10 ptas.—*Obras poéticas:* un tomo, 4 pesetas.—*Artes y Letras:* un tomo, 5 pesetas.—*Estudios del reinado de Felipe IV:* 2 tomos, 10 pesetas.
CAÑETE (D. Manuel).—*Escritores españoles é hispano-americanos:* tomo I, 4 pesetas.—*Teatro español del siglo XVI:* un tomo, 4 pts.
CARO (D. José Eusebio).—*Poesías:* un tomo, 4 pesetas.
CASTELLANOS.—*Historia del Nuevo reino de Granada:* 2 tomos, 10 ps.
CATALINA (D. Severo).—*Obras.*—Tomo I, *La mujer:* 4 pesetas.
ESTÉBANEZ CALDERÓN (D. Serafín: El Solitario).—*Escenas andaluzas:* un tomo, 4 ps.—*De la conquista y pérdida de Portugal:* 2 tomos, 8 ps.—*Poesías:* un tomo, 4 ps.
FUENTE (D. Vicente de la).—*Estudios críticos sobre la Historia y el Derecho de Aragón:* tres series, 13 pesetas.
GÓMEZ MANRIQUE.—*Cancionero:* dos tomos, 8 pesetas.
GUILLÉN ROBLES (F.).—*Leyendas moriscas:* tres tomos, 12 pesetas.
HARTZENBUSCH.—*Obras.*—Tomo I: *Poesías,* 5 pesetas.—Tomo II: *Fábulas,* 5 pesetas.—*Teatro:* I, 5 pesetas.
LEONARDO DE ARGENSOLA (Lupercio y Bartolomé).—*Obras sueltas.*—Tomo I, 5 pesetas.
LÓPEZ DE AYALA (D. Adelardo).—Obras completas.—7 tomos, 29 ps.
MENÉNDEZ Y PELAYO (D. Marcelino).—*Odas, epístolas y tragedias:* un tomo, 4 pesetas.—*Historia de las ideas estéticas en España:* tomos I, II y III, y volúmenes primero y segundo del IV (siete volúmenes), 31 pesetas.—*Estudios de crítica literaria:* un tomo, 4 pesetas.—*Calderón y su teatro:* un tomo, 4 pesetas.—*Horacio en España:* Solaces bibliográficos: dos tomos, 10 pesetas.—*La Ciencia española:* 3 tomos, 14 pesetas
PIDAL Y MON (D. Alejandro).—*Discursos y artículos literarios:* un tomo, 5 pesetas.
ROS DE OLANO (D. Antonio).—*Poesías:* un tomo, 4 pesetas.
SCHACK.—*Historia de la literatura y del arte dramático en España:* cinco tomos, 25 pesetas
SUÁREZ (D. M. F.).—*Estudios gramaticales:* un tomo, 5 pesetas.
VALDIVIELSO (El M. Josef de).—*Romancero espiritual:* un tomo, 4 ps.
VALERA (D. Juan).—*Obras.*—Tomo I: *Canciones, romances y poemas,* 5 pesetas. Tomo II: *Cuentos, diálogos y fantasías,* 5 pesetas.—Tomo III, *Nuevos estudios críticos,* 5 pesetas.—Tomo IV: *Novelas: Pepita Jiménez y El Comendador Mendoza,* 5 pesetas.—Tomo V, *Doña Luz y Pasarse de listo,* 5 pesetas
VELARDE (D. José).—*Voces del alma:* un tomo, 4 pesetas.
Ejemplares de tiradas especiales, de 6 á 250 pesetas.

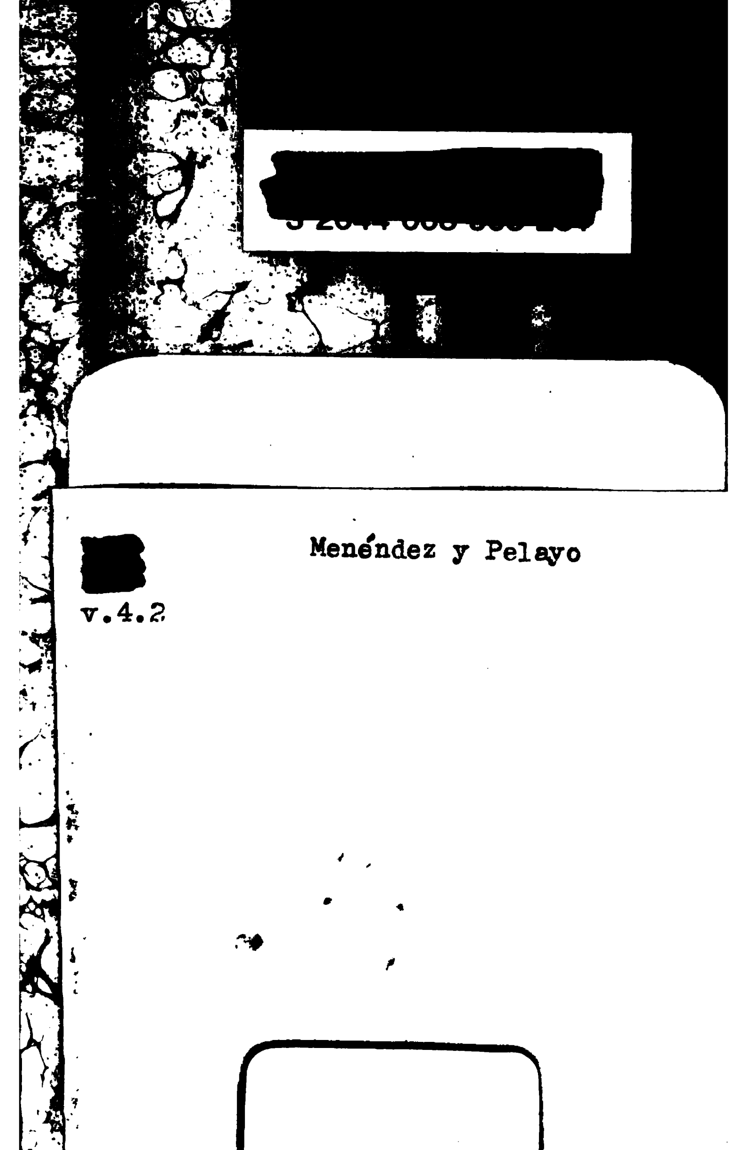
EN PRENSA.

Historia de las ideas estéticas en España, por D. Marcelino Menéndez y Pelayo, volumen III del tomo IV y último.
Obras de Hartzenbusch: tomo IV, *Teatro,* II.
Vida de D. Pedro de la Gasca, por Calvete de la Estrella.
Obras sueltas de Lupercio y Bartolomé Leonardo de Argensola.
...ías de D. Enrique R. de Saavedra, duque de Rivas.
...lógicas de D. Andrés Bello
...letas del Duque de Rivas.

...s de ejemplares ó subscripciones se harán directamen...
...ía de D. Mariano Murillo, calle de Alcalá, 7, Madrid.






[redacted]
Menéndez y Pelayo
[redacted]
v.4.2